



HAL
open science

Le Japon de Pierre Loti ou la scène exotique dévoilée

Shane Letournel

► **To cite this version:**

Shane Letournel. Le Japon de Pierre Loti ou la scène exotique dévoilée : Une lecture de Madame Chrysanthème par le prisme de la théâtralité. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-03946737

HAL Id: dumas-03946737

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03946737>

Submitted on 19 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Nantes

UFR Lettres et Langages

*

Shane LETOURNEL

Le Japon de Pierre Loti ou la scène exotique dévoilée

Une lecture de *Madame Chrysanthème*
par le prisme de la théâtralité

Master Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Littératures Françaises et Comparées

Mémoire de recherche réalisé sous la direction de Paul-André Claudel,

Maître de conférences en Littératures Comparées

(2020 – 2022)

Remerciements

Je tiens avant tout à exprimer ma profonde reconnaissance à Monsieur Paul-André Claudel qui a bien voulu diriger mon travail. Je le remercie pour son attention constante, son enthousiasme lors de nos échanges, ses précieux conseils, sa compréhension et sa gentillesse.

Je remercie également le conservateur du Musée *Hèbre* de la Ville de Rochefort, Monsieur Claude Stefani, ainsi que l'ensemble du personnel pour nos discussions sur Pierre Loti.

Je remercie chaleureusement la Médiathèque *Jacques Demy* à Nantes, un lieu où il est bon et doux d'étudier.

Enfin je remercie mes proches pour l'affection dont ils ont su m'entourer durant ces deux années et l'intérêt qu'ils ont eu pour mon travail. Je remercie notamment mon père pour son soutien indéfectible et Julien pour sa présence attentive et tendre, sa passion et son intelligence qui ont porté ma recherche au cours de ces deux années. Je remercie également mes deux précieuses amies, Alice pour ses corrections assidues, sa joie et son rire, et Olympe pour sa sensibilité littéraire et humaine qui me furent un vrai soutien et continueront de m'inspirer.

Je dédie ce travail à la mémoire de ma grand-mère, Éliane.

Introduction

Rien ne demeure incompréhensible à qui fait l'effort d'articuler à une histoire l'étrangeté persistante des formes étrangères. Pour apprécier un pays, il importe [...] de tenir compte de sa place dans les mémoires et l'imaginaire. La connaissance ne peut faire abstraction de la qualité des relations qui existent entre les cultures¹.

Michael Lucken, *Le Japon, L'Archipel du sens*

Attribuer aux œuvres de Pierre Loti une identité générique n'est pas chose aisée. Ses voyages, bien réels, fournissent la matière à son œuvre littéraire qui se présente comme une réécriture des notes personnelles consignées dans son journal intime. Aux données factuelles s'ajoute cependant une dimension fictionnelle qu'il est possible d'identifier lorsque l'on compare les notes du journal avec la progression du texte littéraire. Dans cet entremêlement du réel et de la fiction, a-t-on à faire à des récits de voyages ou à des romans ? *Madame Chrysanthème*, publié en 1887, n'échappe pas à cette confusion. Ce texte est né du séjour que fit Loti à Nagasaki en 1885 et de son « mariage » par contrat renouvelable avec une japonaise de dix-huit ans, Okané-San. Dans la dédicace à Madame De Richelieu, Loti insiste sur l'authenticité de son texte :

C'est le journal d'un été de ma vie, auquel je n'ai rien changé, pas même les dates, je trouve que, quand on arrange les choses, on les dérange toujours beaucoup².

Le récit est en effet construit sous la forme du journal intime où l'indication des dates nous permet de suivre de manière chronologique et précise le déroulé du séjour de Loti. Comme dans le journal,

1 Michael Lucken, *Le Japon, L'Archipel du sens*, Paris, Perrin, 2016, p.16.

2 Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* [1887], préface, notes et commentaires par Bruno Verrier, Paris, Garnier Flammarion, 1990, p.43.

ce sont les impressions du narrateur qui nous sont dévoilées – les effets que produit le Japon sur Loti sont au cœur du propos, ce qu'à nouveau dans sa dédicace l'auteur résume clairement : « [...] les trois principaux personnages sont *Moi*, le *Japon* et l'*Effet* que ce pays m'a produit³ ». Or, les dates du *Journal* ne correspondent pas au récit : le séjour à Nagasaki est en réalité plus bref (du 8 juillet au 12 août) que dans le roman où l'action se déploie sur plus de deux mois (du 2 juillet au 18 septembre). Les chapitres du « roman » ne suivent pas la chronologie des notes et possèdent leur propre progression. De plus, malgré l'absence manifeste d'intrigue, les événements relatés s'inscrivent dans une volonté fictionnelle. Dans le journal, il n'est pas question de formulation de préparations de mariage tandis que dans le roman, ce projet apparaît comme le fil rouge des premiers chapitres du récit⁴. De même, rien n'est dit dans le journal des circonstances de la rencontre avec Chrysanthème/Okané-san. Le travail de Loti consiste selon Bruno Vercier « à recréer l'illusion du Journal⁵ » tout en ajoutant des épisodes inventés. Or, ces données fictionnelles sont présentées comme des épisodes sans conséquence et les caractéristiques de l'intrigue romanesque sont inexistantes.

Il est étonnant de constater la diversité des images que Loti emploie dans les remarques qu'il fait sur son propre livre. Si dans la dédicace le mot « roman » n'apparaît pas une seule fois, Loti insistant plutôt sur sa nature de « journal », il parle au moment où il est en train d'écrire *Madame Chrysanthème* de « roman japonais⁶ » – il s'agirait alors d'une narration fictionnelle. Or, toujours dans la dédicace, Loti réclame l'indulgence de Madame De Richelieu et souligne l'inconsistance de son texte en le comparant à une succession d'objets décoratifs⁷ : « Potiche drôle », « magot d'ivoire », « bibelot saugrenu quelconque » – dans cette description peu flatteuse, Loti demande à considérer son texte comme un objet à la fois futile et étrange, simple élément de décoration qui renverrait à l'impression tout aussi futile et saugrenue que lui a fait le Japon. On peut comprendre cette insistance faite sur le caractère superficiel du roman de Loti dans son absence d'intrigue. *Madame Chrysanthème* est un « roman » où il ne se passe rien. Loti souligne lui-même cette absence d'intrigue et semble s'inquiéter des conséquences sur son lecteur : « Ici, je suis forcé de

3 *Ibid.*

4 Cf. : « c'était réellement bien arrêté dans ma tête, ce plan d'existence que je lui exposais là. Par ennui, mon Dieu, par solitude, j'en étais venu peu à peu à imaginer et à désirer ce mariage. » (*Ibid.*, p.46) « Et dans ces quartiers, qui sait, minaudant derrière quelque paravent de papier, la petite femme à yeux de chat... que peut-être... avant deux ou trois jours [...] j'aurais épousée !!... » (*Ibid.*, II, p.52.) « Comment aller chercher épouse, sous ce déluge, dans un pays inconnu !... » (*Ibid.*, III, p.54.), « ce soir peut-être, si mes affaires marchent à souhait, je serai présenté à la jeune fille que le sort mystérieux me destine... » (*Ibid.*, p.57.), « les gens qui voient passer ce petit char [...] se doutent-ils qu'il renferme un prétendant en quête d'une épouse ?... » (*Ibid.*, p.58.).

5 *Ibid.* p.21.

6 Citation du 1^{er} février 1887 dans le journal intime de Pierre Loti, cf. *Ibid.*, p.5.

7 « Veuillez recevoir mon livre avec ce même sourire indulgent, sans y chercher aucune portée morale dangereuse ou bonne, – comme vous recevriez une potiche drôle, un magot d'ivoire, un bibelot saugrenu quelconque, rapporté pour vous de cette étonnante patrie de toutes les saugrenuités », *Ibid.*, p.43.

reconnaître que, pour qui lit mon histoire, elle doit traîner beaucoup [...]»⁸ ». Peut-on dès lors considérer *Madame Chrysanthème* comme un récit romanesque ? C'est en tout cas un texte déconcertant : croyant trouver un récit de voyage ou un roman d'aventure, le lecteur découvre un objet insolite et difficilement identifiable. Comme le remarque Bruno Vercier dans la préface de l'édition à laquelle nous nous référons, si ce roman désoriente, c'est parce qu'il n'est constitué que de digressions – l'abondance de remarques, impressions et souvenirs, forme un tout inconciliable qui s'écarte d'un thème principal (l'intrigue) inexistant. Cet enchaînement d'éléments disparates fait de *Madame Chrysanthème* un roman du décentrement qui nous apprend davantage sur les effets que le Japon produit sur Loti, que sur le Japon lui-même. C'est bien le regard de Loti qui est au centre de la description. L'exotisme de Loti repose sur le discours du moi et de ses impressions et s'il semble vouloir faire un récit de voyage à l'image du Japon, *Madame Chrysanthème* est plutôt une fiction sur l'auteur – un roman qui met en scène ses obsessions et ses angoisses.

Nous envisagerons donc *Madame Chrysanthème* comme un « roman » au sens où Loti, bien qu'il puise dans un texte référentiel (son Journal né de son voyage réel au Japon), se présente comme le personnage d'un récit de voyage fictionnalisé. Mais plus qu'un personnage, le narrateur-voyageur apparaît tout au long de la lecture comme un spectateur déçu et désabusé face à un spectacle raté, trop artificiel et trop étrange pour y croire. Le jeu du réel et de la fiction dans *Madame Chrysanthème* semble se réaliser non pas selon des conditions romanesques mais selon une logique théâtrale où les modes de représentation du Japon reprennent les procédés de la mise en scène.

L'irruption de la théâtralité dans un texte non dramatique revient pour l'auteur à emprunter un mode d'expression et de représentation particulier où le lisible devient visible par la mise en scène et l'artifice théâtral. Théâtraliser un texte, c'est l'envisager à la fois comme dynamique visuelle et scénographie virtuelle où le décor, la lumière, la gestuelle et les costumes sont autant de signifiants, qui, mis en avant, rendent incertain le signifié. Par la théâtralité, l'auteur renvoie le lecteur à un univers de sens autre que le réel, un monde de représentation et d'apparence dirigé par le regard. C'est ainsi que la théâtralité invite à l'exploration des limites du réel, au questionnement des frontières de l'être et du paraître. Il est certain que le récit non-dramatique interroge constamment les limites du réel : il le modifie, le métamorphose, le transforme selon le regard de l'auteur et ne passe pas nécessairement par la théâtralisation pour cela. Cependant, en faisant évoluer dans son récit le monde qu'il décrit comme sur une scène de théâtre, l'auteur appréhende le réel d'une manière bien particulière. Dans une analyse du *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, Jamel Ali-Khodja revient sur cette théâtralisation du réel au cœur du récit exotique où les

8 *Ibid.*, p.104.

« fragments d'expérience » que relate Nerval sont « perçus comme spectacle » et « frappés d'irréalité ». Il n'y a alors plus de différence entre « mirages de la scène » et « jeux de la vie », les personnages n'étant « ni vraiment réel[s] ni complètement chimérique[s] » :

Théâtraliser le monde, c'est le vider de sa résistance objective pour le réduire à un spectacle d'ombre ; en d'autres termes, l'assimiler à la scène de l'esprit et à la fugacité des images mentales⁹.

Cette citation qui commente les récits de voyage de Nerval entre en résonance de manière tout à fait significative avec l'imaginaire théâtral de l'écrivain Pierre Loti. En effet, la représentation de *l'ailleurs*, matériau premier de son œuvre littéraire, se révèle comme une véritable *mise en scène* de l'étranger, devenu par l'écriture un « spectacle d'ombre », un défilement de décors, de costumes et de masques. Des jeux d'enfant aux décors fantasmagoriques de la maison rochefortaise, en passant par les déguisements et les fêtes spectaculaires, l'ensemble de la vie de Pierre Loti est sous le signe de la théâtralité. Au cœur de son discours exotique, cette dialectique de l'être et du paraître est complexe et soulève plusieurs lectures – analyser l'exotisme de Pierre Loti à travers le prisme conceptuel de la théâtralité est particulièrement riche et permet un élargissement considérable du champ interprétatif de son œuvre. Nous choisissons d'étudier la théâtralité dans l'imaginaire de l'écrivain voyageur en nous concentrant sur *Madame Chrysanthème*, cela parce que ce roman nous semble être le plus représentatif de l'ambiguïté de l'exotisme lotien : le Japon provoque à la fois une crise exotique et une crise intérieure chez Pierre Loti en dévoilant les coulisses de son imaginaire théâtral – c'est ce mécanisme de dévoilement que nous chercherons à interroger, où les images fictives et mentales de l'écrivain, comme autant de mirages, sont démasquées, leur nature illusoire est révélée, la fantasmagorie ne fonctionne plus.

Notre étude consiste à analyser, dans une volonté exhaustive, la manière dont Pierre Loti perçoit un pays étranger. Nombreuses sont les publications qui interrogent le désintérêt, voire le mépris, de l'auteur envers le Japon mais il nous semble qu'aucune ne sonde réellement les raisons d'une telle animosité. *Madame Chrysanthème* repose sur un paradoxe : pourquoi Loti a-t-il consacré toute une œuvre à un pays et à une culture dont il est *a priori* indifférent ? C'est à cette question que nous allons tenter de répondre car nous croyons qu'elle n'a pas réellement été posée. Si *Madame Chrysanthème* est problématique à plus d'un titre et si Loti semble n'avoir pas compris le Japon (mais qui peut réellement se vanter de comprendre un pays?) nous avons l'intime conviction qu'une analyse de son discours sur l'altérité japonaise a un intérêt profond, cela parce que s'interroger sur les modes de représentation d'un espace étranger, permet de mettre en évidence les ressorts historiques, culturels, esthétiques et idéologiques, de la mécanique exotique. Si *Madame*

9 Jamel Ali-Khodja, « Le Voyage en Orient de Nerval », *Revue Sciences Humaines*, n°21, juin 2004, p.7-18.

Chrysanthème se présente comme un récit qui prend le contre-pied de l'engouement européen fin-de-siècle pour le Japon, il n'en demeure pas moins un roman à succès qui contribue à forger le mythe japoniste. Analyser la mécompréhension d'un Européen du XIXe siècle face à l'archipel nippon nous invite à questionner la source des stéréotypes du Japon perçu comme un lieu de vertige sémantique, de renversement et d'étrangeté.

Notre étude est également une invitation à s'essayer soi-même à la découverte d'un pays, cela en prenant des chemins inédits, en faisant des tours et des détours entre la subjectivité lotienne et les discours anthropologiques et scientifiques. Mais notre objectif n'est aucunement d'établir une classification entre les différents discours selon leur degré de vérité.

Mieux valent les leures de la subjectivité que les impostures de l'objectivité. Mieux vaut l'imaginaire du sujet que sa censure¹⁰.

Nous pourrions faire de cette citation de Barthes le *leitmotiv* de notre étude. En effet, notre préoccupation dominante est bien d'interroger la subjectivité de Pierre Loti, cela afin de mieux comprendre non seulement les modes de représentation de l'ailleurs, mais aussi la manière dont cet ailleurs peut, au cœur de l'écriture, devenir un lieu personnel où projeter son théâtre intérieur. L'identification de la théâtralité dans l'imaginaire de Pierre Loti nous permettra ainsi de questionner le passage d'une topographie géographique à une topographie imaginaire, comme basculement de la mise en scène de l'ailleurs en mise en scène de l'intime, de la crise exotique en crise intérieure. L'Autre, pensé comme un spectacle, devient l'écran sur lequel projeter son intériorité. Nous accorderons une attention toute particulière à la dimension biographique afin de comprendre comment Pierre Loti, de son vrai nom Julien Viaud, investit l'ailleurs des images de son passé. La mise en scène du pays étranger et de ses habitants – qui évoluent sous la plume de Loti tantôt comme des acteurs, tantôt comme des marionnettes – est révélatrice de l'ambiguïté fondamentale que Loti entretient avec l'ailleurs exotique, entre volonté d'assimilation, projection de ses fantasmes et mise à distance de celui qui se heurte à l'altérité. Identifier la théâtralisation à l'œuvre dans les représentations exotiques permettrait de mieux comprendre le *paradoxe-Loti* entre désir d'évasion et nostalgie de la terre mère. Car si Loti voyage constamment, son but intime semble toujours être la recherche d'un cadre, d'un nid, un îlot de l'enfance idéalisé. Si dans son œuvre, Loti s'attache à transmettre ses sensations et à décrire ce qu'il voit dans ses voyages, c'est toujours selon ce lieu de l'intime, celui de l'enfance, de ses désirs et de ses démons. Le Japon apparaît dans *Madame Chrysanthème*, comme un monde clôt, un petit théâtre de marionnettes au-dessus duquel Loti, même s'il semble s'en détacher, est bien celui qui tient les fils.

10 Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, Seuil, traces écrites, 2003, p.25.

Nous avons choisi d'organiser notre réflexion en trois parties. La première partie est une partie théorique dans laquelle il s'agira de définir les notions essentielles qui structurent notre mémoire. Nous chercherons ainsi à comprendre le concept de « théâtralité » en analysant, à partir de recherches bibliographiques, les enjeux d'un tel concept dans une perspective littéraire non-théâtrale. A la lumière de ce concept, nous proposerons une définition de l'exotisme littéraire comme *mise en scène* idéologique, esthétique et culturelle de l'ailleurs. A travers une étude biographique, nous chercherons à comprendre dans quelle mesure la théâtralité est un concept pertinent pour interroger l'imaginaire exotique de Pierre Loti.

La deuxième partie se concentrera sur la mise en scène de l'altérité japonaise et sur la crise exotique que provoque le Japon chez Pierre Loti. Nous observerons ainsi les tentatives d'exotisation du Japon par l'esthétique spectaculaire du genre de la féerie et nous constaterons l'échec de celles-ci : le voyageur, spectateur déçu, ne peut s'illusionner devant le Japon qui lui apparaît comme un spectacle trop artificiel pour y croire. Nous questionnerons cette crise exotique en examinant le point de vue occidental de Pierre Loti et le contexte culturel du Japonisme : la confrontation entre l'image exotique et la réalité japonaise où se côtoient la proximité du *déjà-vu* et l'altérité la plus radicale, crée chez l'exotisant un trouble interprétatif qu'il ne va supporter qu'en habillant de son propre système de signes l'abîme sémantique auquel il se trouve confronté. Nous verrons ainsi dans quelle mesure la théâtralisation permet à l'exotisant de donner forme à ce qui lui est étranger. Cette étude sur la représentation de l'altérité japonaise ne peut se faire sans s'interroger sur l'échange culturel qui a pu tout de même avoir lieu entre Pierre Loti et le Japon. Nous examinerons dans quelle mesure le roman japonais de Loti témoigne des prémisses d'une rencontre au cœur de l'écriture et de la porosité des frontières entre deux mondes qui semblaient pourtant inconciliables.

Dans notre troisième et dernière partie, nous examinerons le basculement de la crise exotique vers une crise intérieure. Nous observerons ainsi tous les mécanismes de projection et de déplacement des fictions intimes de Pierre Loti sur l'Autre japonais. L'identification des procédés de miniaturisation et d'infantilisation de l'espace japonais signale la mise en scène d'un petit théâtre intérieur qui résonne avec les fantasmes et les peurs de l'enfant Julien Viaud. Cette analyse de la mise en scène miniaturisante sera aussi pour nous l'occasion d'examiner un exemple significatif de la formation du stéréotype et de son inscription dans un discours de domination racialisé. Le discours de domination se superpose à un discours intime, qu'il s'agira pour nous d'identifier. Le Japon, présenté comme un petit théâtre infantile, rappelle les jeux de l'enfant Julien et notamment son *Petit théâtre de Peau d'Âne* avec ses figurines et ses décors en papier qui sont à la source de son

imaginaire exotique. Nous chercherons ainsi à comprendre dans quelle mesure le resurgissement des chimères de l'enfance dans un espace autre signale l'envers du théâtre exotique de Pierre Loti et renvoie l'écrivain à ses propres mirages et sa peur de la vacuité. Mais l'écrivain n'en reste pas moins le metteur en scène de son propre théâtre intérieur : le Japon de Pierre Loti est cette *Autre scène* où il est possible de faire figurer l'inexprimable. Nous examinerons ainsi, selon une perspective psychanalytique freudienne, comment, au cœur du processus littéraire, la scène exotique se transforme en espace endogène où se joue une fiction inconsciente, celle de l'enfant et de sa mère.

Première partie

Pour une étude de la théâtralité dans le
discours exotique de Pierre Loti

Chapitre 1. La théâtralité de l'exotisme

1. Théâtralité réelle, théâtralité virtuelle

a. Essai de définition de la théâtralité

L'usage de la théâtralité comme outil d'observation et de réflexion dans l'espace littéraire ouvre un vaste champ des possibles. Né de la modernité et théorisé dans les années 1960, ce néologisme est sans cesse repris, questionné et redéfini. Les débats profonds auxquels il invite et la diversité de ses emplois nous laissent entrevoir les enjeux de ce vocable dans la théorie du théâtre et plus largement dans l'ensemble des disciplines artistiques. S'il est d'abord utilisé par les théoriciens et les praticiens du théâtre, le concept de théâtralité prend souvent la forme de passerelle entre les arts. Se poser la question de la théâtralité d'une œuvre non dramatique est certes fréquent mais nécessite toujours des précautions particulières tant le concept est problématique et incertain. C'est ce qu'admet Michèle Fébure lorsqu'elle s'interroge sur les aspects théâtraux dans la danse contemporaine : « S'engager à cerner la question de la théâtralité c'est [...] d'emblée, se prêter à un certain jeu avec le flou¹¹ ». Si cette présence du flou est inévitable, il nous faut tout de même tenter de l'appivoiser dans la mesure où la question de la théâtralité est au cœur de notre sujet. Dans l'étude du roman, l'analyse de la théâtralité est un angle de fuite qui admet un autre modèle de pensée que le modèle du genre romanesque. Pour que la théâtralité n'apparaisse pas comme un concept nébuleux, nous chercherons à redéfinir le terme à travers son évolution au sein du théâtre et les causes de son déplacement dans les autres champs artistiques et notamment dans l'œuvre littéraire non théâtrale. Ces considérations théoriques nous conduiront à nous interroger sur les

11 Michèle Fébure, *Danse contemporaine et Théâtralité*, Paris, Chiron, coll. « Art Nomade », 1995, p.43.

raisons du rapprochement de la théâtralité avec l'exotisme de Loti, son imaginaire, sa perception du réel et le contexte artistique et historique de la fin-de-siècle dans lequel il évolue.

Pour la plupart de ses utilisateurs, la théâtralité est une notion qui renvoie à l'essence distinctive du théâtre. C'est la définition que fait le *Trésor de la Langue Française* : « Qualité théâtrale d'une œuvre dramatique ; conformité de cette œuvre aux caractéristiques, aux règles de l'art théâtral¹². » La notion de théâtralité est un concept du XXe siècle, théorisée à l'heure de la modernité, au moment où les frontières entre les arts se troublent et où l'apparition du cinéma vient remettre en question les caractéristiques du théâtre. Josette Féral, théoricienne du théâtre, représente cette notion comme une affirmation de l'art théâtral :

Se poser aujourd'hui la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres [...]. C'est s'efforcer de mettre au jour sa nature profonde par-delà la multiplicité des pratiques individuelles, des théories du jeu, des esthétiques. C'est tenter de trouver les paramètres communs à toute l'entreprise théâtrale depuis l'origine¹³.

La notion de théâtralité permet de penser et de redéfinir le théâtre par rapport aux autres disciplines artistiques, de faire du théâtre un art autonome. Laure Fernandez, dans un article consacré à la théâtralité des arts visuels, explique ce besoin de redéfinition comme une « quête » nécessaire au XXe siècle. Si le théâtre est le « lieu privilégié de rassemblement d'arts (voire de fusion) comme la musique, la danse [et] la littérature », il doit retrouver ce qui lui est propre. « Rethéâtraliser » le théâtre, c'est chercher à relever et à « estimer » les « qualités théâtrales » d'une œuvre¹⁴.

Dans cette quête de la théâtralité, reste la question délicate de l'essence du théâtre. Qu'est-ce qui fait réellement théâtre ? Il est difficile de distinguer l'art dramatique des autres disciplines artistiques dans le sens où le théâtre est un art fondamentalement composite. C'est ainsi qu'Yves Thoret décrit l'œuvre théâtrale :

Le théâtre est un art qui fait intervenir de multiples contributions à la représentation et il est très difficile de faire apparaître la part de ce qui revient au texte, aux éléments de la mise en scène, au jeu des acteurs, à la réputation de ce spectacle, etc. pour expliquer notre satisfaction d'avoir assisté à une représentation théâtrale¹⁵.

La multiplicité des contributions fait du théâtre un art complexe et donc difficile à définir, ce qui explique notamment pourquoi le concept de théâtralité engage toujours une réflexion sur les

12 « Théâtralité » déf. 3, *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

13 Josette Féral, « La théâtralité: la spécificité du langage théâtral » dans *Poétique*, Paris, septembre 1988, p. 347.

14 Laure Fernandez, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour de « The World as a Stage » et « Un teatre sense teatre » », *Marges*, n°10, 2010, p.25-36.

15 Yves Thoret, *La Théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, p.7.

relations entre le texte et la scène : est-ce dans le texte que se trouve l'essence du théâtre ou inversement, la théâtralité ne se manifeste-t-elle que dans la représentation scénique du texte dramatique ? Premier à théoriser cette notion, Roland Barthes définit la théâtralité comme « le théâtre moins le texte¹⁶ ». Comment comprendre cette opération de soustraction ? Selon Nicolas Le Cadet, elle « suggère une opposition radicale entre le texte dramatique et sa transformation visuelle et auditive sur scène¹⁷ ». Citons à nouveau Roland Barthes, qui souligne l'insuffisance du texte dramatique et l'importance du langage extérieur dans la constitution de la théâtralité :

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur¹⁸.

Mais si Barthes a opposé le texte et la représentation scénique et a souligné l'insuffisance du texte dramatique, il n'ignore pas que la théâtralité se trouve également dans le texte. C'est à sa création que doit être pensée la théâtralité. Il fait ce constat par la démonstration de l'absence de théâtralité dans les textes dramatiques de Baudelaire. Cette absence s'explique par le fait que la théâtralité n'a pas été pensée dès la création. Or, pour qu'il y ait théâtralité, celle-ci doit « être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation⁹. » Cette théâtralité du texte dramatique s'observe clairement dans les didascalies et la constitution des dialogues mais également de manière plus implicite dans l'expressivité du langage, sa force visuelle. Au lieu de distinguer deux formes de théâtralité distinctes – celle du texte, et celle de la représentation – Bernard Dort pense le théâtre selon une « nouvelle alliance » entre le texte et la scène. La théâtralité se pense à la fois au cœur du texte, comme « donnée de création », et hors du texte comme projection de mise en scène – ces deux approches sont liées et c'est par leur mise en tension que la théâtralité semble se révéler¹⁹. Elle ne peut donc se limiter à un ensemble de règles centrées sur le texte (texto-centrisme) ou une performance niant le rôle du texte dramatique – elle est une manière de penser l'œuvre, de la concevoir comme objet de représentation.

La notion de théâtralité apparaît dès lors comme un concept large qui prend en compte le texte au même titre que le jeu de l'acteur, sa voix, ses gestes, le décor, l'espace scénique et la présence du spectateur. Toutefois, tous ces éléments semblent se rejoindre sur un point : l'importance du *regard*. La théâtralité possède toujours en elle-même une réflexion sur le regard et

16 Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Littérature », 1964, p. 41.

17 Nicolas Le Cadet, « Art du récit et art de la scène. À propos de la théâtralité rabelaisienne », *Poétique*, vol. 187, n°1, 2020, p.115.

18 *Ibid.*, p. 41.

19 « Bernard Dort en appelle à « une nouvelle alliance » entre le texte et la scène, à une mise en tension des différentes composantes du théâtre (texte, espace, jeu...). » cf. Nicolas Le Cadet, *op. cit.*, p.115.

la représentation. Représenter c'est *donner à voir*. Penser le texte théâtral, c'est penser sa représentation, donner dès le début la place au spectateur. Autrement dit, la théâtralité suppose à l'origine un regard virtuel, imaginé, et dans la représentation scénique, un regard réel. C'est dans une dialectique du regard – du regardé (l'acteur) et du regardant (le spectateur) – que la théâtralité se manifeste :

[La théâtralité] semble être un *processus*, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* qui devient espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction. Cet espace est le résultat d'un acte conscient qui peut partir soit du *performeur* lui-même (performeur au sens le plus large du terme : acteur, metteur en scène, scénographe, éclairagiste, mais aussi architecte) [...] soit du spectateur dont le regard crée un clivage spatial où peut émerger l'illusion [...] et qui peut porter sans distinction sur les événements, les comportements, les corps, les objets et l'espace autant du quotidien que de la fiction²⁰.

Josette Féral soulève ici des informations précieuses (l'illusion, l'altérité) vers lesquelles nous reviendrons dans la suite de notre développement. Ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont la théoricienne conçoit la théâtralité selon deux espaces – le réel et le fictif – créés et reliés par un regard (celui du spectateur) et par une intention (celle du *performeur*). Cette conception bipartite entre la salle et la scène, entre le réel et le fictif, apparaît pour Alain Girault comme le « dénominateur commun » de ce qui fait théâtre :

Le dénominateur commun à tout ce qu'on a coutume d'appeler « théâtre » dans notre civilisation est le suivant : d'un point de vue statique, un espace de jeu (scène), un acteur (gestuelle, voix) sur la scène et des spectateurs dans la salle. D'un point de vue dynamique, la constitution d'un monde "fictif" sur la scène, en opposition au monde « réel » de la salle et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de "communication" entre l'acteur et le spectateur²¹.

La théâtralité se forme à travers ce dédoublement du monde où l'espace scénique devient un lieu en soi qui n'est pas le monde réel mais qui le représente, en l'imitant ou en le transformant, et que ce réel peut *regarder*. Revenons à l'article de Josette Féral, qui décrit de façon très claire le rôle de ce regard. C'est par le regard du spectateur que se « constitue la condition d'émergence de la théâtralité », car ce regard, en identifiant l'espace scénique, crée l'altérité indispensable au théâtre et entraîne « une modification qualitative [...] des relations entre les sujets ». Or, pour que ce regard identifie l'espace où le théâtre peut advenir, il faut que le spectateur soit « informé de l'intention de théâtre à son adresse ». C'est cette information qui modifie le regard du spectateur et qui lui donne à voir le *spectaculaire*. La théâtralité « ne vient pas de la nature de l'objet qu'elle investit (acteur, espace...) » mais d'un *processus*, d'une production d'un « *espace autre* », qui part d'un « acte

20 Josette Féral, *op. cit.*, p.350.

21 Alain Girault, « Pratiques du théâtre », *Théâtre public*, n°5-6, 1975, p.14.

conscient²² » d'un sujet qui manifeste qu'il est en représentation et d'un spectateur qui identifie cette représentation et qui fait de l'autre un *acteur*. Cette dialectique du regard et cette conception théâtrale de la représentation nous seront indispensables pour comprendre l'exotisme de Loti et la manière dont il se manifeste dans *Madame Chrysanthème*. Il nous faut, avant d'aller plus loin, chercher à comprendre pourquoi ce concept de théâtralité peut se penser hors du théâtre et ce qu'il signifie lorsqu'il est envisagé dans une œuvre romanesque.

Le concept de théâtralité, bien que d'abord utilisé par les théoriciens du théâtre, implique très souvent la notion de déplacement esthétique et théorique. Dès sa première apparition en 1842 dans le *Dictionnaire des mots nouveaux* de Jean-Baptiste Richard, la définition laisse entrevoir les déplacements possibles d'une telle notion : « Théâtralité : état, qualité de ce qui est théâtral, de ce qui est imité du théâtre²³. » Si la théâtralité peut se concevoir comme imitation du théâtre, elle peut être transposée hors de l'art théâtral et devenir une approche métaphorique. Pour Anne Larue, la théâtralité est un concept fondamentalement paradoxal qui se conçoit avant tout hors du théâtre :

C'est une étrange chose que la théâtralité, en ce sens qu'elle trahit avant tout un manque : celui du théâtre lui-même. Là n'est pas le moindre de ses paradoxes. Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidemment la réalité propre du théâtre, son existence concrète²⁴.

La théâtralité n'est en effet pas spécifique au théâtre et peut s'observer dans d'autres formes artistiques qui reposent sur une dimension visuelle comme la danse, l'opéra, le cinéma ou la peinture. Mais là où elle nous semble le plus intéressante, c'est lorsqu'elle se déplace dans d'autres genres littéraires qui ne reposent pas sur une représentation visuelle : la poésie, l'autobiographie, la nouvelle et le roman. Il ne s'agit alors pas pour l'écrivain de réfléchir aux conditions de représentation de son texte mais, selon Anne Larue, de se projeter et d'exprimer dans cette projection un désir de théâtre :

Les genres littéraires autres que le théâtre définissent [...] en creux une théâtralité qui n'est pas celle du théâtre, mais qui relève en fait d'une projection de leur part. Cette projection en apprend davantage sur les genres littéraires eux-mêmes que sur le théâtre, qui fait ici office de repoussoir et de prétexte. Les romans [...] construisent un rêve de théâtralité qui emprunte certes au théâtre ses éléments les plus voyants, mais qui, au-delà, traduit avant tout la nostalgie d'un mode d'expression impossible ou perdu. Le théâtre

22 *Ibid.*, p.350.

23 Jean-Baptiste Richard de Radonvilliers, *Enrichissements de la langue française. Dictionnaire des mots nouveaux* [1ère éd. 1842], Paris, Léautey, 1845, p.571.

24 Anne Larue, « Avant-Propos » *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis par Anne Larue, Poitiers, Éditions La Licorne, 1995, p.3.

devient ainsi le point de mire d'un rêve purement et totalement romanesque [...] qui s'invente à sa mesure une théâtralité idéale²⁵.

Si la théâtralité hors du théâtre nous permet d'en apprendre « davantage sur les genres littéraires eux-mêmes que sur le théâtre », elle n'en demeure pas moins complexe à saisir dans la mesure où elle oblige à prendre une voie oblique, celle de la métaphore. Le déplacement intrinsèque à cette démarche est particulièrement complexe dans le roman qui possède déjà de multiples points communs avec le théâtre. Comment envisager dès lors la théâtralité romanesque ?

b. La théâtralité romanesque

Avant de chercher à comprendre les effets de la théâtralité dans le roman, il faut se questionner sur la manière dont celle-ci peut être identifiée. Que signifie concrètement la théâtralité dans le récit romanesque ? Les différentes études de la notion de théâtralité romanesque semblent toutes faire le même constat au début de leur analyse – celui de la difficulté d'une telle entreprise :

Toute étude de la notion de théâtralité chez un romancier doit affronter une double question (et potentiellement une double critique) : celle de la pertinence [...] à parler de théâtralité à partir de l'œuvre d'un romancier ; celle de la définition même à donner de la théâtralité romanesque [...]²⁶.

Cette remarque d'Agathe Novak-Lechevalier dans sa réflexion sur la théâtralité dans l'œuvre de George Sand, invite à la prudence. L'étude de la théâtralité dans une œuvre doit avoir un intérêt pour mieux comprendre l'œuvre mais également, ce qui sera le cas dans notre étude, pour mieux comprendre l'époque – le contexte littéraire, esthétique, historique et social – dans laquelle elle s'inscrit. Nous veillerons donc tout particulièrement à réfléchir à la pertinence de cette étude dans l'analyse de *Madame Chrysanthème* et plus largement dans le cadre de l'exotisme tel qu'il se conçoit à la fin du XIX^e siècle. La théâtralité dans le roman ne peut être envisagée que comme métaphore, ce qui nous engage *a priori* dans une démarche de déplacement qui peut s'avérer confuse, voire artificielle. Anne Larue rend compte des difficultés de cette démarche tout en nous engageant à « ne pas condamner sans appel ce fantôme » qu'est la théâtralité. Après s'être demandé si « l'idée de théâtre » était « seulement claire et distincte » et avoir exprimé la crainte de former « dans l'ivresse théoricienne » « un idéal, un rêve, une chimère, d'une fausseté épouvantable »,

25 *Ibid*, p.13.

26 Agathe Novak-Lechevalier, « George Sand : une théâtralité singulière ? Indiana et Mauprat au regard des romans de Stendhal et de Balzac », dans *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, Éditions UGA, 2014.

Anne Larue souligne « l'espoir » de son « enquête ». Car, si la théâtralité « invite » à « préférer la métaphore au réel » en privilégiant « un renvoi spéculaire et non l'objet lui-même », elle n'est cependant « pas si étrangère à sa source », « pas si absurde à son point de départ ». La théoricienne compare ainsi la théâtralité « à un moule », « un modelé en creux, mais fidèle » du théâtre. Si la théâtralité traduit « un rêve de théâtre » plus que le théâtre lui-même, elle en définit cependant « à revers » « le moindre trait²⁷ ». La théâtralité romanesque serait donc à comprendre comme l'insertion de l'objet romanesque dans ce « moule » théâtral. Relever la théâtralité dans le roman ne serait donc pas une démarche superficielle ou vaine. Si l'on reprend la comparaison avec le moule, il nous apparaît alors intéressant de s'imaginer les raisons et les effets de l'insertion d'un nouveau matériau – le genre romanesque – dans un moule qui ne lui est pas destiné. Cela nous permet non seulement d'en savoir davantage sur le roman mais également de mieux concevoir l'idée de théâtre.

Notons tout de même que cette approche ne va pas de soi, et que la forme du moule théâtral est *a priori* difficilement conciliable avec le matériau romanesque. Cela parce que ce sont deux modes d'expression artistique très différents. Le romancier écrit sans imaginer la représentation réelle de son récit. Le dramaturge, lui, écrit en se projetant dans une représentation scénique qu'il souhaite bien réelle. Cette particularité entraîne une communication spécifique. Le texte de théâtre est interprété par des comédiens et joué devant un public, ce qui suppose une énonciation particulière, souvent qualifiée de « double énonciation ». Les personnages dialoguent entre eux mais à travers leurs paroles ils s'adressent aussi au spectateur. Pour identifier la situation d'énonciation, le spectateur se réfère à un décor qui vise à représenter l'espace où se déroule le drame. Dans le roman, c'est à travers la *voix* du narrateur et les dialogues écrits des personnages que le récit se révèle au lecteur. Le théâtre est un art de la représentation qui se donne à voir par une mise en scène extérieure au spectateur, tandis que le roman est un art de l'imagination : c'est par le langage, et uniquement par le langage, que le lecteur va visualiser le récit. C'est en cela que la théâtralisation romanesque apparaît comme un rêve de théâtre, une mise en scène imaginaire que propose l'écrivain à son lecteur, non pour donner l'illusion du réel, mais pour donner l'illusion du théâtre. Pour Benoît Barut, la théâtralité « n'est pas le spectacle en tant que tel mais le spectacle en puissance contenu dans le texte auctorial²⁸ ». On comprend dès lors que ce « spectacle en puissance » peut se concevoir comme une mise en scène rêvée, un théâtre virtuel qui n'aura lieu que dans l'esprit de l'auteur et du lecteur. Mais l'identification de la théâtralité romanesque reste délicate dans la mesure où elle renvoie à des aspects de théâtre très divers qui peuvent conduire à

27 *op. cit.*, Anne Larue, p.3.

28 Benoît Barut, *Notice du Dictionnaire Eugène Ionesco*, Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2012, p. 597.

une lecture fragmentaire et sans réel intérêt. Agathe Novak-Lechevalier met en garde contre la dispersion que peut provoquer cette « multiplicité de traits » :

[...] [les] choix énonciatifs opérés par le romancier (la prédilection pour les dialogues retranscrits au style direct), jusqu'à la présence d'une intertextualité théâtrale dans le roman (de la citation explicite à l'allusion la plus vague), en passant par la mise en œuvre de traits thématiques (mise en scène de personnages d'acteurs, réinvestissement de types théâtraux, utilisation de procédés typiques d'un genre théâtral ou de scènes topiques), par des effets de structure (par exemple les procédés relevant de la dramatisation), ou encore par une certaine conception de la pragmatique romanesque (par exemple la mise en relief dans le roman de ce qui relève du frappant ou du pathétique) [...]²⁹.

Ainsi la théâtralité peut se glisser à « tous les niveaux du roman » : l'énonciation, l'intertextualité, le thème, la structure, l'action romanesque... Ajoutons une autre remarque, celle de Véronique Sternberg, pour mieux nous mettre en garde contre les pièges de cette démarche. Ces « modes de présence » multiples de la théâtralité dans un genre non dramatique ont des degrés divers tant dans leur nature que dans leur importance. Ainsi on peut qualifier « un geste de théâtral lorsque son emphase rappelle le jeu de l'acteur ». La théâtralité renverrait alors simplement à une « référence à l'univers du théâtre ». La notion serait réduite à « des faits apparents et périphériques », une conception « superficielle ». Celle-ci est d'autant plus « problématique » lorsqu'on envisage la théâtralité selon « ses modes d'écriture ». Véronique Sternberg prend l'exemple des dialogues dont la présence dans un genre non théâtral « conduit souvent à reconnaître à l'œuvre concernée un caractère théâtral ». Si le dialogue est « constitutif » du genre dramatique, celui-ci n'en possède pourtant pas « l'exclusivité ». Il serait donc faux de considérer la présence du dialogue dans le roman comme un « emprunt » systématique à l'esthétique du théâtre³⁰. Ne pas se disperser dans l'identification de ces traits les plus variés, suppose de se concentrer sur l'intérêt d'une telle analyse et les points communs de ces traits multiples. Malgré cette multiplicité, les modes de présence du théâtre dans le roman peuvent se regrouper en trois catégories. Ce sont ces catégories que nous reprendrons tout au long de notre analyse de *Madame Chrysanthème* :

- Le mode de l'analogie : il s'agira ici d'étudier la manière dont le roman emprunte au théâtre ses procédés de représentation. Cette analyse par la métaphore invite à se questionner sur la manière dont l'espace se révèle comme un décor de théâtre, le personnage romanesque comme un acteur, un spectateur ou un metteur en scène et l'intrigue comme une mise en scène. C'est certainement le mode le plus présent mais aussi le plus complexe à analyser puisqu'il soulève des questions à la fois littéraires, esthétiques, idéologiques, voire – dans le cas de Loti – psychanalytiques.

29 Agathe Novak-Lechevalier, *op.cit.*

30 Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie » dans *Théâtralité et genres littéraires*, *op.cit.*, p.52.

- Le mode de l'écriture : cette deuxième lecture se concentre sur la forme du texte romanesque et la manière dont celui-ci emprunte au texte dramatique ses procédés stylistiques (comme le dialogue, la didascalie ou l'organisation du texte). Bien entendu, la présence du dialogue dans le roman ne suffit pas à exprimer sa théâtralité. Mais lorsque celui-ci mime le dialogue théâtral, en omettant par exemple les indications de prise de parole et en multipliant les répliques, alors il peut indiquer une forme de théâtralisation romanesque. De la même manière, si l'effet de didascalie est difficile à identifier, certaines phrases peuvent apparaître comme des indications scéniques par la neutralité de leur ton, l'absence de verbe ou de marque de modalité.
- Le mode du récit : il s'agira ici d'analyser l'insertion de scènes de théâtre ou de spectacle dans le roman. Nous chercherons à comprendre comment ces représentations de mise en scène véritable influent sur la théâtralité romanesque. Cette mise en abyme introduit une théâtralité dans le récit et décuple les apparences d'une même réalité.

Ces réflexions théoriques autour de la théâtralité nous permettent dès à présent de l'envisager dans le champ romanesque comme un mode de représentation qui passe par la mise en scène du lisible devenu spectacle virtuel et intérieur. Mais qu'en est-il lorsque le récit romanesque convoque des référents réels comme c'est généralement le cas dans le roman exotique ? L'irruption de la théâtralité dans le récit exotique renverrait l'ailleurs non à un espace romanesque mais à une scène de théâtre, lieu d'illusion et de dédoublement. Cette représentation d'un ailleurs théâtralisé pose de nombreuses questions sur la manière dont l'écrivain, voyageur réel ou imaginaire, conçoit le pays qui lui est étranger. Nous verrons en quoi cette mise en scène de l'ailleurs est au cœur du discours exotique et notamment de l'exotisme fin-de-siècle qui se révèle comme une véritable fantasmagorie. Pour cela, il nous faut d'abord revenir à la notion même d'exotisme.

2. L'exotisme comme mise en scène de l'ailleurs

a. Essai de définition de l'exotisme

Dans son ouvrage *Lire l'Exotisme*, Jean-Marc Moura propose une définition de l'exotisme littéraire dans son sens le plus général comme « apparition de l'étranger dans une œuvre³¹ ». Si cette première définition reprend les éléments les plus évidents de l'exotisme, elle n'est cependant pas

31 Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p.3.

suffisante pour cerner la complexité et la singularité de ce concept. Comment comprendre en effet que l'ailleurs et l'inconnu dans *L'Odyssee* d'Homère n'aient pas de résonance exotique ? Pourquoi est-il difficile d'identifier l'exotisme dans les espaces lointains de *La Quête du Saint-Graal* (XIII^e siècle) tandis que *Le Livre des merveilles* de Marco Polo, écrit au même siècle, se révèle par ses représentations exotiques ? Selon Moura, l'exotisme « ne relève pas d'un simple changement de cadre substituant à un décor familier » des régions inconnues mais suppose « une certaine attitude mentale envers l'étranger, une sensibilité particulière, développée dans le contexte d'un voyage ». L'exotisme suppose un voyage, un déplacement, qu'il soit réel ou imaginaire, qui repose sur une dynamique particulière, celle d'une quête, d'une recherche de l'ailleurs³². Dans la littérature exotique l'ailleurs devient alors « l'objet-même de la recherche ». Cette dynamique propre à l'exotisme conduit l'écrivain à envisager le lointain à travers ses « aspects curieux, étranges » qui lui permettent de créer un « monde extraordinaire³³ ». L'exotisme ne renvoie donc pas à des lieux étrangers et lointains mais à leur représentation, leur *recréation*, à travers l'imaginaire d'un artiste ou d'un voyageur. Ainsi, l'exotisme se révèle être un *discours* sur l'ailleurs. Comprendre ce discours nécessite donc l'examen de son énonciateur et des conditions d'énonciation historiques, sociales, politiques et esthétiques. Pour Jean-François Staszak, l'exotisme renvoie à un référent qui, à la manière d'un déictique, dépend entièrement de la situation d'énonciation :

Il faudrait [...] toujours dire qui caractérise tel lieu comme exotique – de même qu'on a besoin de savoir qui dit « je » ou « maintenant » pour que ces mots fassent sens. Les linguistes qualifient d'embrayeurs ces mots dont la signification dépend du contexte de leur énonciation, qui relèvent du discours et non du récit. Parmi ces embrayeurs se trouvent les déictiques spatiaux (« ici », « là-bas », etc.), au rang desquels il faudrait compter « exotique ». [...] Parler d'exotisme, c'est moins analyser un objet que le discours d'un sujet à son endroit. La question « qu'est-ce qui est exotique ? » est en ce sens seconde par rapport à la question « pour qui ? »³⁴.

C'est le locuteur qui définit le lieu qu'il représente comme lointain, étrange, inhabituel ou bizarre et cela selon sa propre situation. L'analyse du discours exotique dans le domaine artistique n'est pas l'analyse d'une œuvre ou de son objet de représentation (le pays étranger) mais plutôt l'analyse d'un point de vue et d'un ensemble de valeurs qui lui sont proches.

32 Jean-Marc Moura explique l'absence d'exotisme dans les textes de l'Antiquité et du Moyen Age de la manière suivante : « Une tendance générale domine les voyages antiques et médiévaux : l'accentuation de la dimension morale et symbolique au détriment des aspects phénoménaux [...] du voyage. [...] Le personnage se déplace et découvre ainsi une vérité symbolique déjà contenue dans le dogme. Il ne s'agit nullement pour lui de s'absorber dans le spectacle des contrées étrangères qu'il parcourt, mais d'apprendre, de s'initier à des mystères anciens et tenus pour fondamentaux. L'exotisme, recherche toute profane d'objets et d'êtres nouveaux, est banni de ce type d'écrits. » in *Ibid.*, p.17.

33 *Ibid.*, p.3-4.

34 Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, n°148, 2008, p.8.

Ces valeurs varient en fonction du pays que l'on cherche à représenter. Le discours exotique n'est en effet pas le même lorsqu'il s'agit de mettre en scène l'Orient et l'Extrême-Orient. Prenons l'exemple du discours exotique qui nous intéresse dans notre étude, celui sur le Japon. L'exotisme japonais est ambigu car il se construit dans une alternance constante entre le familier et le menaçant, le proche et le lointain. Ce basculement est manifeste dans *Madame Chrysanthème* où le discours exotique prend forme avant même l'arrivée de Loti sur les terres japonaises, alors qu'il est encore sur le bateau :

Yves se tenait sur la passerelle auprès de moi, et nous causions du pays, absolument nouveau pour nous deux, où nous conduisaient cette fois les hasards de notre destinée³⁵.

Le narrateur insiste dès les premières lignes sur son ignorance absolue du Japon mais évoque tout de suite après ses projets de mariage avec une jeune japonaise, se référant cette fois-ci à toute une série d'images préconçues qui lui viennent des bibelots japonais alors à la mode dans les salons parisiens : il veut se marier avec « une petite femme à peau jaune, à cheveux noirs, à yeux de chat » qu'il choisira « jolie » et « pas plus haute qu'une poupée ». Leur idylle se passera « dans une maison de papier » remplie de « bouquets » « au milieu de jardins verts ». Familier des représentations japonistes très en vogue dans la seconde moitié du XIXe siècle, Loti s'est créé un imaginaire décoratif et pittoresque qui *exotise* le Japon. Cette rêverie tout droit sortie d'une peinture sur éventail se transforme quelques lignes plus loin en nostalgie du pays natal :

[...] l'air plus frais qu'on respirait cette nuit-là nous reposait, nous vivifiait délicieusement, - nous rappelait nos nuits de quart d'autrefois, l'été, sur les côtes bretonnes...

Il n'est alors plus question d'exotisme puisque Loti revient sur un espace qui lui est réellement connu cette fois-ci. En insistant sur la distance qui le sépare du pays natal, Loti fait apparaître le pays étranger comme un espace inquiétant, à la fois connu et inconnu. Cette inquiétude se retrouve dans le motif de la peur du lointain qui vient juste après : « Et pourtant, à quelle distance nous en étions, de ces côtes familières, à quelle distance effroyable !... »

Cet avant-propos de *Madame Chrysanthème* se révèle être une véritable représentation de l'exotisme japonais. Le Japon se situe dans un entre-deux de l'inconnu et du familier où l'exotisme apparaît et disparaît constamment. Pour que l'exotisme puisse avoir lieu, le pays ne doit pas paraître trop lointain du voyageur, sinon le sentiment d'inquiétude l'emporte sur l'enchantement exotique, ni trop proche, car c'est alors le sentiment de lassitude, l'impression de *déjà-vu*, qui domine. Cet avant-propos nous permet déjà de concevoir les thématiques de l'exotisme de Loti concernant le Japon : celui-ci apparaîtrait à la fois comme un espace inconnu et familier, « reposant³⁶ » et

35 *MC*, Avant-Propos, p.45-46

36 « l'air plus frais nous *reposait* [...] délicieusement » (nous soulignons), *Ibid.*, p.46.

menaçant, proche et lointain... On voit dès à présent les problématiques que supposent ces adjectifs qui révèlent à travers leur relation oxymorique l'ambiguïté des rapports de Loti avec le Japon, ambiguïté qu'il partage avec toute une génération imprégnée par la mode du japonisme – sujet sur lequel nous reviendrons dans notre deuxième partie.

Comprendre le point de vue d'un auteur dans le discours exotique suppose non seulement de revenir sur le contexte historique mais aussi de réfléchir à la manière dont l'ailleurs est représenté. C'est sur ces questionnements esthétiques qu'il s'agit d'insister, cela parce qu'ils sont à l'origine de notre étude sur la théâtralisation de l'ailleurs.

b. Un mode de représentation visuel

Bien que l'exotisme littéraire se révèle par sa multiplicité de formes et de tons, on peut déceler un point commun parmi cette diversité : celui du mode de représentation qui passe par une volonté de *donner à voir* le pays étranger. En cela « l'exotisme est *peinture* de l'étranger » et s'oppose « au cosmopolitisme qui lui, est ouverture aux influences venues de l'étranger » :

[Le cosmopolitisme] est l'art de montrer des hommes et des paysages différents, [l'exotisme] est l'art de capter cette différence pour en faire le principe d'une nouvelle esthétique. A son aboutissement, la rêverie exotique réalise ce paradoxe de convertir une visibilité en lisibilité³⁷.

Prenons trois exemples qu'éloignent *a priori* des époques et un discours exotique différents et voyons comment cette représentation visuelle constante évolue vers une représentation picturale.

Dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578) les longues descriptions que fait Jean de Léry d'une terre qui lui est inconnue révèlent une volonté de représentation de l'ailleurs. C'est ainsi qu'il a recourt à l'art du portrait pour donner à voir les indiens tupis :

Au reste les hommes seulement, à la façon et comme la couronne d'un moine, estans tonduz fort pres sur le devant de la teste, avoyent sur le derriere les cheveux longs : mais ainsi que ceux qui portent leurs perruques par deçà, ils estoyent roignez à l'entour du col. Davantage, ayans tous les levres de dessous trouées et percées, chacun y avoit et portoit une pierre verte, bien polie, proprement appliquée, et comme enchassée, laquelle estant de la largueur et rondeur d'un teston, ils ostoyent et remettoyent quand bon leur sembloit³⁸.

Le portrait de l'autochtone se construit selon une description bien précise où Jean de Léry cherche à faire partager à son lecteur son expérience propre. Ce souci de réalisme montre ici la volonté de Jean de Léry : à travers ses mots son lecteur doit voir ce que lui-même a vu. Si l'art de la description apparaît ici comme un principe d'objectivité, il se révèle surtout dans le discours

37 Jean-Marc Moura, *op.cit.*, p.6.

38 Jean De Léry, *L'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p.149.

exotique comme un principe esthétique, une rêverie dépaysante et idyllique. Le paysage étranger devient un tableau que le lecteur se représente dans sa lecture.

L'espace exotique dans *Paul et Virginie* (1788) apparaît comme un décor idyllique et ostensible que constitue Bernardin de Saint-Pierre grâce à une riche palette de couleurs :

Excepté cette plantation on avait laissé cet enfoncement du rocher tel que la nature l'avait orné. Sur ses flancs *bruns* et humides rayonnaient en étoiles *vertes* et *noires* de larges capillaires, et flottaient au gré des vents des touffes de scolopendre suspendues comme de longs rubans d'un *vert pourpré*. Près de là croissaient des lisières de pervenche, dont les fleurs sont presque semblables à celles de la giroflée *rouge*, et des piments, dont les gousses *couleur de sang* sont plus *éclatantes* que le corail. [...] Au coucher du soleil on [...] voyait voler le long des rivages de la mer le corbigeau et l'alouette marine, et au haut des airs la *noire* frégate, avec l'oiseau *blanc* du tropique, qui abandonnaient, ainsi que l'astre du jour, les solitudes de l'océan indien. Virginie aimait à se reposer sur les bords de cette fontaine, décorée d'une pompe à la fois magnifique et sauvage³⁹.

Le jeu des contrastes sur les couleurs (que nous avons mis en italique), la mise en place d'une topographie bien précise et le vocabulaire d'une flore et d'une faune inhabituelles (« scolopendre », « corbigeau ») pour le lectorat européen représentent l'espace étranger comme une peinture dépaysante, un tableau pittoresque et idyllique.

Prenons un dernier exemple pour illustrer cette dimension visuelle, celui du *Génie du Christianisme* (1802) dont la vocation descriptive fait suite à celle de Bernardin de Saint-Pierre et dont l'exaltation romantique renforce la vivacité des contrastes et des coloris, ce qui affirme d'autant plus la dimension picturale. Les passages descriptifs que fait Chateaubriand de ses marches dans les forêts américaines se révèlent comme des tableaux :

[...] le jour *bleuâtre* et *velouté* de la lune descendait dans les intervalles des arbres et poussait des *gerbes de lumière* jusque dans l'*épaisseur* des plus *profondes* ténèbres. La rivière qui coulait à mes pieds tour à tour se perdait dans le bois, tour à tour reparaisait *brillante* des constellations de la nuit, qu'elle répétait dans son sein. Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la *clarté* de la lune dormait sans mouvement sur les gazons ; des bouleaux agités par les brises et dispersés ça et là formaient des îles *d'ombres* flottantes sur cette mer immobile de *lumière*. [...] La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau ne sauraient s'exprimer dans les langues humaines : les plus belles nuits en Europe ne peuvent en donner une idée⁴⁰.

C'est à travers un lexique pictural qu'apparaît le paysage étranger, comme si l'acte de composition de l'écrivain se confondait avec celui du peintre, lui empruntant ses techniques d'ombre et de lumière (« gerbe de lumière », « brillante », « clarté », « ombres flottantes »), de nuances (« bleuâtre », « velouté ») et de profondeurs (« épaisseur », « profondes ») pour représenter de manière figurative et plastique la beauté de l'espace exotique.

39 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, 1876, p.88-89, [nous soulignons].

40 François-René de Chateaubriand, « Deux perspectives de la nature », Première partie, Livre V, Chapitre XII, *Le Génie du christianisme*, [1802], éditions Bouquins, Paris, 2021, p.119. [nous soulignons]

Dans un article consacré à la place du regard dans le discours exotique, Arnauld Chandivert et Maxime Del Fiol insistent sur cette dimension picturale de l'exotisme en comparant celui-ci avec la notion de pittoresque, deux formes de représentation, deux « catégories cognitives » qui reposent sur le visuel. Si le pittoresque renvoie à la représentation picturale, il incarne aussi un « regard porté sur des éléments naturels composant un paysage, puis culturels piquant la curiosité⁴¹. ». Il est intéressant de comparer ce concept avec celui de l'exotisme puisqu'ils semblent tous les deux appréhender le réel selon un même regard. Le discours exotique passant par le prisme du pittoresque renvoie plus que jamais aux valeurs de l'écrivain/observateur lui-même, puisqu'il se révèle par son « point de vue ». En effet, l'exotisme, tout comme le pittoresque « fait du monde un point de vue », un « tableau », dont « l'observateur n'est [...] pas réellement dérangé ni par les objets vers lesquels se tourne son regard, ni par les conditions de cette observation ». Dans l'exotisme pittoresque rien ne remet en cause la « qualité » et la « position » de cet observateur/narrateur/écrivain (et par conséquent il en est de même pour le lecteur, celui-ci s'identifiant au point de vue du narrateur). Ainsi la « perspective du pittoresque » serait celle « d'une différence maîtrisée, suscitant l'attention sans pour autant dérégler le rapport entretenu à l'égard de l'élément[...] qui incarne » la singularité représentée. L'exotisme est, comme le pittoresque, une position, une perspective qu'a créée l'expansion des sociétés occidentales. L'ailleurs, l'Orient, apparaît ainsi selon un rapport univoque où « l'observateur/descripteur traite [...] le réel comme une scène dont il retient les contenus marqués par leur bizarrerie et le caractère chatoyant de leurs couleurs⁴². » Si cette citation rappelle la dimension picturale de l'exotisme, elle insiste surtout sur la représentation spectaculaire que se fait l'observateur/descripteur de l'ailleurs exotique. Le substantif « scène » est utilisé de manière systématique lorsqu'il s'agit de penser la notion d'exotisme, ce qui ne nous semble pas être un hasard. C'est sur cette esthétique spectaculaire et théâtrale de l'exotisme que nous allons à présent insister.

c. Du tableau au spectacle

Le réel étranger envisagé comme une scène peut certes renvoyer à la composition picturale dans la mesure où la scène réfère à un « ensemble d'objets qui s'offrent à la vue⁴³ » ou à une « composition où figurent des personnages en action⁴⁴ ». Mais cette dimension picturale n'apparaît qu'à travers un glissement sémantique de la signification propre du mot « scène » qui désigne

41 Arnauld Chandivert et Maxime Del Fiol, « L'ordre du regard : exotisme et pittoresque en anthropologie et en littérature », revue en ligne *Omodo* 21, n°11, 2019.

42 *Ibid.*

43 « scène » in Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874.

44 « scène » in *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

l'espace destiné à représenter un spectacle⁴⁵. Le mot « scène », bien qu'il comporte des sens multiples, renvoie en effet toujours aux deux notions de spectacle et de regard. La définition de l'exotisme comme mise en scène de l'ailleurs semble dès lors indispensable pour comprendre ses enjeux esthétiques. En effet, l'utilisation presque systématique du champ lexical de la scène pour définir l'exotisme renvoie à un imaginaire où l'ailleurs est envisagé comme un espace offrant une certaine unité. Jean-Claude Moura définit l'exotisme comme une *mise en scène* d'« un monde extraordinaire⁴⁶ » ou encore comme « un *spectacle*⁴⁷ ». Pour Jean-François Staszak « l'exotisme procède souvent d'une *mise en scène* » (nous soulignons), d'un « décor, [de] personnages, [d']accessoires de théâtres qu'on reconnaît⁴⁸. » Dès lors, l'observateur met en scène l'ailleurs comme on le « met en boîte » : il le réduit à son champ de vision, son imaginaire, et le rend ainsi univoque. Dans cette perspective, la posture de l'écrivain/voyageur dans le discours exotique se révèle multiple et rend compte d'une théâtralisation de l'ailleurs : il est créateur d'un espace (c'est son regard qui modèle l'ailleurs et qui le recrée selon ses valeurs) et apparaît comme *metteur en scène*, mais il est aussi observateur et donc *spectateur* de la scène qu'il crée (c'est sur ce regard que repose la théâtralité) et enfin, il se révèle bien souvent comme un acteur, puisqu'il joue lui-même (c'est le cas de Pierre Loti dans *Madame Chrysanthème*) dans sa propre mise en scène, ou est incarné par ses personnages. Dès lors, plutôt que comme un tableau, l'ailleurs est conçu dans le discours exotique comme un espace dynamique où se joue un spectacle.

Envisager l'ailleurs comme un espace scénique, c'est aussi l'affirmer comme espace où se joue l'altérité et où l'autre apparaît tantôt comme un double, tantôt comme un étranger au sens étymologique du terme – *extraneus* (étrange) renvoie au dehors, à l'extérieur. Selon ces deux attitudes, l'écrivain/voyageur et son lecteur se trouvent spectateurs de l'autre : soit à travers un processus de *projection* (où l'autre apparaît comme un double), soit à travers un processus d'*observation* passive (l'autre apparaît comme un spectacle lointain auquel le spectateur reste extérieur). Dans ces deux cas, le regard fait émerger le théâtre comme l'indique Josette Féral, précédemment citée :

[La théâtralité] semble être un *processus*, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* qui devient espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction⁴⁹

45 Cette signification première est directement issue du latin *scaena* qui signifie « scène d'un théâtre », « scène publique », « mise en scène, comédie, intrigue ».

46 Jean-Marc Moura, *op.cit.*, p.4.

47 *Ibid.*, p.6.

48 Jean-François Staszack, *op.cit.*, p.21.

49 Josette Féral, *op.cit.*, p350.

Ainsi l'exotisme, tout comme le théâtre, repose sur une dialectique du double où l'autre se révèle selon un processus de specularité qui fait émerger tout un imaginaire. Dans le texte littéraire non théâtral, l'ailleurs apparaît comme un spectacle virtuel que l'auteur « renonce à comprendre pour mieux le rêver⁵⁰ ». Ainsi, dans son *Voyage en Orient*, Nerval conçoit à plusieurs reprises la culture de l'autre selon cette logique spectaculaire, notamment lorsqu'il s'agit de décrire les coutumes grecques :

Il me semble que je marche au milieu d'une comédie. Le moyen de croire à ce peuple en veste brodée, en jupon plissé à gros tuyaux (fustanelle), coiffé de bonnets rouges, dont l'épais flocon de soie retombe sur l'épaule, avec des ceintures hérissées d'armes éclatantes, des jambières et des babouches⁵¹

Pour « croire » au peuple grec, Nerval a besoin de passer par le prisme de la « comédie ». Envisagé de cette manière, l'étranger devient un monde déchiffrable et accessible, dans la mesure où il a été délimité par les bornes de l'imaginaire de l'auteur. En se pensant comme spectateur, l'observateur, loin de s'effacer, se place au centre du jeu puisqu'il conçoit l'ailleurs comme un spectacle qui lui serait destiné :

c'est bien le soleil d'Orient et non le pâle soleil du lustre qui éclaire cette jolie ville de Syra, dont le premier aspect produit l'effet d'une décoration impossible. Je marche en pleine couleur locale, unique spectateur d'une scène étrange, où le passé renaît sous l'enveloppe du présent⁵².

Le « soleil d'Orient » s'il est une « décoration impossible » devient possible à partir du moment où il est envisagé comme une « scène » qui se donne à voir au voyageur, son « unique spectateur ». Selon cette théâtralité de l'exotisme, l'ailleurs ne peut être conçu dans l'effacement de celui qui le regarde, dans sa réalité, mais à travers un processus de dédoublement. Ce n'est pas le pays étranger qui est représenté mais un spectacle exotique imaginaire. La mise en scène comme *exotisation* de l'ailleurs, se révèle être une démarche d'appropriation de la culture occidentale d'un lointain qu'elle ne peut (ne veut?) pas déchiffrer. La culture de l'*exotisant* est trop éloignée de celle du pays étranger, c'est pourquoi il investit le lointain de son propre imaginaire, il calque ses représentations, son langage symbolique, son propre système de signes, sur une culture et un espace qui lui sont trop étrangers. Ces transformations sont autant de ressorts de la mise en scène exotique.

La théâtralité de l'exotisme révèle une façon bien spécifique de percevoir le monde et de le représenter où la mise en scène devient mise en ordre de ce qui apparaît comme trop lointain et trop étranger à soi. Mettre en scène reviendrait alors à maîtriser ce qui résiste, le délimiter dans un espace que l'on peut observer dans son ensemble et ainsi ne pas s'en inquiéter. La scénographie de l'étranger apparaît dès lors comme un processus de domination.

50 Jean-Marc Moura, *op.cit.*, p.6.

51 Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* [1851], Paris, Michel Lévy Frères, 1867, p.23.

52 *Ibid.*

d. « La scène orientale » : un imaginaire colonial ?

Dans son ouvrage le plus connu, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Edward Saïd développe l'idée que l'orientalisme occidental, en faisant de l'Orient son objet d'étude, l'a façonné, l'a créé selon son propre imaginaire. Si chaque discours exotique est investi par la subjectivité de son auteur, il renvoie aussi à une dimension plus large qui englobe autant des enjeux artistiques que des enjeux politiques et géopolitiques. Ainsi l'orientalisme apparaît comme

la distribution d'une certaine conception géoéconomique dans des textes d'esthétique, d'érudition, d'économie, de sociologie, d'histoire et de philologie ; [il] est l'élaboration non seulement d'une distinction géographique (le monde est composé de deux moitiés inégales, l'Orient et l'Occident), mais aussi de toute une série d'« intérêts » que non seulement il crée, mais encore entretient par des moyens tels que les découvertes érudites, la reconstruction philologique, l'analyse psychologique, la description de paysages et la description sociologique [...]⁵³.

Le récit de voyage et le roman exotique sont producteurs d'une esthétique qui participe à « l'élaboration » d'une distinction entre l'espace oriental et l'espace occidental au même titre que des textes politiques ou historiques. Par la « description de paysages » et de personnages, le texte littéraire crée un univers qui se détache de la fiction et acquiert une existence propre dans le monde social ; il contribue à la constitution et à la diffusion d'un imaginaire exotique qui se retrouve ancré dans le réel, d'où l'importance d'étudier l'exotisme littéraire et ses procédés de représentation. L'Orient est un espace dans lequel l'Occident peut mettre en scène une imagerie, une symbolique, un répertoire qui nourrit son imaginaire. Dans cette perspective, Edward Saïd voit l'Orient comme une scène de théâtre pour l'Occident :

L'idée de représentation est une idée théâtrale : l'Orient est la scène sur laquelle tout l'Est est confiné ; sur cette scène vont se montrer des figures dont le rôle est de représenter le tout plus vaste dont ils émanent. L'Orient semble alors être non une étendue illimitée au-delà du monde familier à l'Européen, mais plutôt un champ fermé, une scène de théâtre attachée à l'Europe. [...] Dans les profondeurs de cette scène orientale se tient un prodigieux répertoire culturel dont les pièces individuelles évoquent un monde d'une richesse fabuleuse : le sphinx, Cléopâtre, l'Éden, Troie, Sodome et Gomorre, Astarté, Isis et Osiris, Saba, Babylone, les djinns, les mages, Ninive, le Prêtre-Jean, Mahomet et des douzaines d'autres; des mises en scène, dans certains cas des noms seulement, moitié imaginés, moitié connus; des monstres, des démons, des héros; des terreurs, des plaisirs, des désirs⁵⁴.

L'Orient apparaît comme une scène où se jouent tous les désirs et les fantasmes de l'Occident, un « champ fermé », lieu théâtral où décor, acteurs et intrigues sont des éléments que l'on peut modifier, manipuler, transformer, arranger pour former son spectacle imaginaire.

53 Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 2005, p.25.

54 *Ibid.*, p.25.

Un exemple concret de la mise en scène de l'ailleurs comme processus de domination inscrit dans un imaginaire colonial est celui des Expositions Universelles. Ces Expositions possèdent une forme de théâtralité au sens où elles présentent des mises en scène littérales de l'autre. Dans leur ensemble, les Expositions Universelles apparaissent comme des lieux de théâtre qui utilisent tous les procédés scéniques pour donner à voir la diversité des peuples tout en faisant une démonstration de la puissance nationale et coloniale des pays exposants. La scénographie vise à représenter deux mondes opposés, la modernité de l'Occident et l'« archaïsme » de l'Orient :

Dès le XIX^e siècle, les expositions universelles et coloniales se présentent comme de véritables pièces de théâtre aux décors fabuleux, des espaces où se diffusent tous les modes de langage sensoriels, textuels et imaginaires. Objets animés et inanimés sont associés pour devenir des sujets de fiction et de subjectivité. D'un pavillon à l'autre, théâtre dans le théâtre, le visiteur peut tout voir et tout interpréter. Tels des miroirs inversés, deux mondes semblent s'opposer. D'un côté, l'Occident est célébré à travers ses techniques industrielles, sa capacité à innover, à rationaliser, à progresser. De l'autre, la présence des sociétés dites « primitives », à travers la figure de l'« indigène », témoigne de leur immobilisme, leur négation du progrès et leur incapacité à assimiler le concept de modernité, fer de lance des sociétés occidentales. Ce jeu des contraires a pour effet de créer des chocs visuels : la modernité s'opposant à l'archaïsme ; la civilisation à la sauvagerie ; la beauté à la laideur ; la lumière à l'obscurité. D'une scène à l'autre, le visiteur est abreuvé d'images antinomiques et fantasmagoriques aussi merveilleuses et fascinantes que dangereuses et repoussantes⁵⁵.

Les pavillons coloniaux apparaissent comme de petites scènes dans un grand théâtre. Chaque pays est représenté en pavillon indépendant et singulier et le visiteur/spectateur passe d'une scène exotique à l'autre. Dans ce microcosme des sociétés humaines, le voyage devient spectacle et l'espace étranger est présenté comme une multitude de décors aux ambiances les plus diverses et dans lesquels sont exposés des « indigènes » devenus figurants. Ces Expositions apparaissent comme le comble de l'exotisme, l'altérité géographique et culturelle se trouve miniaturisée, réduite à un spectacle pittoresque, et cristallisée en une imagerie coloniale. Les « villages ethnographiques » fonctionnent alors « comme des tremplins permettant aux visiteurs de passer d'un espace de représentation mentale du monde colonial à une représentation qui se veut concrète⁵⁶ ». A la manière d'une pièce de théâtre, tout est fait pour entretenir l'illusion du réel et ainsi diffuser le discours impérialiste et colonial du pays exposant.

Cette scénographie littérale de l'ailleurs s'est inscrite dans les imaginaires de tous ses visiteurs. De nombreux artistes français visitent ces expositions et sont eux-mêmes imprégnés par ces mises en scènes de l'ailleurs. Il est d'ailleurs tout à fait probable que Pierre Loti visita l'Exposition de 1867, année où il prépare l'examen pour l'École navale à Paris. La présence de Loti à Paris durant cette période suppose qu'il fut un témoin, proche ou lointain, des scènes diffusées lors

55 Christelle Lozère, « Vendre du rêve. Le théâtre dans les expositions universelles et coloniales du XIX^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°276.

56 *Ibid.*

de cette Exposition. C'est d'ailleurs cette année-là que sont présentées les habitations japonaises au Champ-de-Mars, endroit où Loti a l'habitude de se rendre au cours du mois de Mai pour y voir passer l'Impératrice Eugénie, comme il l'évoque dans *Prime Jeunesse*⁵⁷. Cette première remarque nous permet dès à présent d'envisager l'importance du contexte historique et culturel pour comprendre l'exotisme théâtral de Loti. Comme l'indique Jean-Marc Moura, il n'y a pas « d'exotisme immuable mais une histoire des formes exotiques » qui varie selon les époques et « le développement du sens du pittoresque qui les a caractérisées ». Chaque période littéraire et chaque écrivain connaît « sa propre écriture exotique » en lien avec les thèmes de l'époque⁵⁸. Or, comme nous le constaterons tout au long de notre étude, l'imaginaire de Loti s'inscrit dans une esthétique typiquement fin-de-siècle.

3. L'exotisme fin-de-siècle : spectacle de fantasmagorie

a. L'imaginaire fin-de-siècle

Au cours du XIXe siècle, l'imaginaire exotique se développe de manière considérable. Les écrivains entretiennent des rapports de plus en plus personnels avec les pays étrangers qui deviennent des lieux toujours plus fantasmés. C'est le cas par exemple de Victor Hugo qui, pour écrire son recueil *Les Orientales* (1829), ne s'est jamais rendu dans les pays qu'il décrit mais se fonde sur des imaginaires exotiques issus en grande partie de peintures orientalistes. D'autres écrivains sont aussi voyageurs mais leur textes restent éminemment personnels et se mêlent à des considérations philosophiques et spirituelles (comme Chateaubriand) ou à un imaginaire sensuel et érotique (c'est le cas du grand roman oriental de Flaubert *Salammbô*). La fin du XIXe siècle marque l'apogée de l'imaginaire exotique. La crise fin-de-siècle porte à son point culminant le désir d'évasion vers l'ailleurs mais un ailleurs qui n'a plus rien de réel. L'exotisme fin-de-siècle est un exotisme intérieur qui se vit et se pense comme un rêve, un décor de fantasmagorie. Comprendre les enjeux d'un tel exotisme nécessite de revenir sur l'imaginaire fin-de-siècle et les obsessions que Loti partage avec ses contemporains.

57 « En mai, je tombai tout à coup très amoureux de l'Impératrice. [...] Elle allait souvent du côté du Champ-de-Mars, pour inaugurer différentes choses, et je perdais des heures de travail à attendre le passage de sa voiture, très obscurément confondu parmi la foule. » in Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant suivi de Prime Jeunesse*, Paris, Folio classique, Éditions Gallimard, 1999, p.382.

58 Jean-Marc Moura, *op.cit.*, p.13.

Le XIXe siècle finissant est une période de tensions et de bouleversements qui marque la fin d'un monde et l'avènement de la modernité. Ce moment de l'entre-deux est vécu par l'artiste comme une perte de repère. La « fin-de-siècle », plutôt qu'une période ou un courant artistique, est un imaginaire et un ressenti. Le sentiment fin-de-siècle est celui de l'incertitude et du pessimisme face à un monde en dégénérescence. Christophe Charle distingue trois motifs de ce sentiment fin-de-siècle, trois phénomènes certes indépendants mais « qui vont produire leurs effets cumulatifs à l'apogée du thème de la décadence ou de la dégénérescence associé à l'idée de « fin de siècle » ». Le premier motif est celui de « l'incertitude politique » au commencement de la IIIe République et « l'hostilité » de nombreux intellectuels liés « à l'Empire ou à l'Ordre moral face à l'avènement du nouveau régime ». Le deuxième motif est celui du « climat économique » inquiétant. Le troisième, sans doute le plus important, est celui d'une « crise morale ». Cette crise qui touche « les élites urbaines des grandes villes et particulièrement les milieux artistiques et littéraires » prend la forme d'un pessimisme et d'une « exacerbation des passions et des excitations nerveuses » que produirait la « civilisation moderne⁵⁹ ». L'esthétique fin-de-siècle et notamment celle appartenant au courant de la décadence repose sur ce pessimisme qui s'infiltré dans tous les aspects de l'existence humaine. Les rapports de l'individu à la mort, à l'amour, à la religion et à la nature notamment, se trouvent bouleversés, ce que décrit parfaitement Jean Pierrot. L'existence humaine n'est plus que soumission « aux nécessités impitoyables du déterminisme physique, physiologique et social », déterminisme qui écrase « l'espèce » sous les lois de « l'Évolution », « l'individu d'exception sous la loi du grand nombre affirmée par la démocratie » et

[L]a foi religieuse n'est plus qu'un souvenir nostalgique, l'amour que la soumission inconsciente aux volontés aveugles de l'instinct de survie de l'espèce. La Nature, loin d'être ce témoin attentif qu'avaient cru trouver les Romantiques, apparaît comme une mécanique insensible et impitoyable⁶⁰.

Ce regard pessimiste conduira l'artiste fin-de-siècle à fuir ce réel « impitoyable ». Ce dégoût de l'existence et du monde réel ressenti au XIXe siècle finissant a déjà ses traces dans l'imaginaire baudelairien :

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme... Enfin mon âme fait explosion et sagement elle me crie : « N'importe où ! N'importe où ! Pourvu que ce soit hors de ce monde !⁶¹ »

Ce sentiment d'évasion se retrouve bien entendu à toutes les époques et chez de nombreux artistes, mais il atteint à la fin du XIXe siècle un tel degré d'intensité qu'il nous apparaît comme l'une des

59 Christophe Charle, « Fin de siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°52, 2016, p.103-117.

60 Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p.19.

61 Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris XLVIII. « Anywhere out of the world »*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p.303.

caractéristiques les plus significatives de cette période. Cette fuite du réel prend diverses formes mais que l'on peut toutes identifier chez la plupart des artistes fin-de-siècle. Fuir le réel conduit l'artiste à s'enfermer « dans la sphère de l'univers intérieur » et à « être attentif aux moindres pulsions qui viennent des profondeurs secrètes » - profondeurs qui laissent deviner l'inconscient que Freud découvrira par la suite. Fuir le réel, c'est aussi fuir l'ennui et « la banalité de l'existence [...] en raffinant le plus possible la sensation », cela par l'imagination, le rêve, la drogue, autant de modes échappatoires qui mènent à la création d'un « paradis intérieur ». L'évasion du réel passe aussi par le retour vers certaines époques du passé où se confondent légende et réalité, comme « la Décadence romaine ou la Byzance légendaire⁶² ». L'artiste fin-de-siècle est dans une quête perpétuelle : quête de soi, de la sensation, quête du nouveau, de l'étrange, quête du rare et du raffiné. S'échapper du réel, c'est aussi le transformer, l'esthétiser. La singularité du costume et l'importance du décor, à la fois dans la vie des artistes et dans leurs œuvres, sont autant de mises en scène et de représentations de soi qui témoignent d'un nouveau rapport au réel.

b. Exotisme intérieur

L'exotisme fin-de-siècle se réalise à travers tous ces motifs : il est une rêverie du raffinement et de l'étrangeté qui prend, plus que jamais, la forme d'une mise en scène, cela à travers des procédés de décoration. Exotisme intérieur, il est aussi exotisme *d'intérieur*. Pour mieux fuir le réel, l'esthète fin-de-siècle préfère se perdre dans les décors exotiques de sa maison plutôt que de voyager réellement, c'est le cas notamment du personnage de Des Esseintes qui, dans sa maison-musée – véritable théâtre intérieur où se jouent les drames et les obsessions fin-de-siècle – voyage à travers les décors qu'il crée. Ainsi sa salle à manger qui ressemble à la cabine d'un navire apparaît comme une machine à rêver où aquarium, hublot, jeu de tuyaux, odeur de goudron et table de marin lui procurent toutes les sensations d'un voyage :

Il se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d'un voyage au long cours, et ce plaisir du déplacement qui n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent, à la minute même où il s'effectue, il le humait pleinement, à l'aise, sans fatigue, sans tracasseries, dans cette cabine dont le désordre apprêté, dont la tenue transitoire et l'installation comme temporaire correspondaient assez exactement avec le séjour passager qu'il y faisait [...]. Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits⁶³.

62 Jean Pierrot, *op.cit.*, p.19.

63 Joris-Karl Huysmans, *A Rebours* [1884], Paris, Garnier Flammarion, 1978, p.78-79.

Imaginer plutôt que vivre le voyage passe aussi pour Des Esseintes par l'observation des tableaux de Gustave Moreau et notamment ceux représentant Salomé. Le voyage se réalise alors par l'évasion artistique qui éloigne l'esthète non seulement de son pays mais aussi de son époque. La longue description que fait Huysmans des tableaux de Salomé reprend une multitude d'éléments exotiques fin-de-siècle qui se révèlent tous à travers l'artificialité du décor et de la scène. La princesse juive Salomé, figure biblique devenue au fil de ses réécritures l'incarnation de la Femme fatale, est l'image même de cette théâtralité exotique. Elle en a le costume mais également le jeu de scène, expressif et théâtral : « elle commence la lubrique danse », « ses seins ondulent », « ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries [...] grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides[...]»⁶⁴. Cet exemple montre l'imaginaire spectaculaire qui se déploie dans les esprits fin-de-siècle qui rêvent de l'étranger. L'exotisme intériorisé fusionne avec les pulsions et les obsessions des artistes. Il s'incarne plus que jamais à travers la Femme, la Mort et la Nature : trois grandes peurs pour l'homme fin-de-siècle qui, déplacées vers l'ailleurs exotique, permettent à l'artiste de les mettre en scène, de les déployer dans un espace mental où tout fantasme est permis.

Nous voyons bien à quel point ce besoin d'évasion qu'incarne l'exotisme fin-de-siècle s'articule dans une théâtralité. Par la mise en scène de soi et de l'autre, l'artificialité du décor et l'accent mis sur l'illusion, l'artiste fin-de-siècle esthétise le monde pour mieux le fuir. Mais cette fuite du réel et cette projection fin-de-siècle peut se faire au cœur même de la réalité. C'est le cas de Pierre Loti et c'est tout ce qui fait la complexité de cet auteur dont le besoin d'évasion hors du monde et hors du réel se matérialise dans des voyages, eux, bien réels. Loti possède à la fois la démarche de l'esthète et celle du voyageur. Ces deux postures *a priori* paradoxales, entre immobilisme et mouvement, intériorité et extériorité, semblent être le point de départ de sa théâtralisation de l'ailleurs qui peut se comprendre certes par le contexte culturel mais aussi et surtout par la vie de l'auteur et son imaginaire personnel.

64 *Ibid.*, p.105.

Chapitre 2. Pierre Loti : une vie sous le signe du théâtre

1. L'enfance ou la scène utopique

A l'encontre de tous les autres enfants [...] si pressés de devenir des espèces de petits hommes, j'avais déjà cette terreur de grandir [...] ; je le disais même, je l'écrivais et quand on me demandait pourquoi, je répondais, ne sachant démêler cela mieux : « Il me semble que je m'ennuierai tant, quand je serai grand ! » Je crois que c'est là un cas extrêmement singulier, unique peut-être, cet effroi de la vie, dès le début [...] je n'arrivais pas à me représenter l'avenir d'une façon quelconque ; en avant de moi, rien que du noir impénétrable, un grand rideau de plomb tendu dans les ténèbres⁶⁵.

Dans *Le Roman d'un enfant*, l'un de ses textes les plus personnels, Pierre Loti fait le récit de son enfance au temps où il se nommait encore Julien Viaud. L'aspect biographique apparaît comme une clé de compréhension indispensable pour appréhender son œuvre. L'enfance a été pour Loti, plus que pour aucun autre auteur, une source inépuisable d'inspiration, un pays de rêve vers lequel il revient constamment et dont il cherchera toujours les visions et les sensations lors de ses voyages et dans sa création. Julien Viaud est un enfant heureux et choyé, entouré d'un cercle familial attentif et protecteur avec qui il développe, dans la maison de Rochefort, un imaginaire foisonnant. Ce bonheur de l'enfance rend l'avenir terrifiant et incertain. Cependant, la peur de grandir et de quitter le foyer maternel – sa mère notamment pour qui il ressent un amour fusionnel – se mêle à un désir tout aussi grand, celui du voyage et de l'aventure. Désir qu'il concrétisera en devenant officier de la marine et en multipliant les voyages à travers le monde. Ces deux pôles contraires sont à l'origine d'une tension, d'une ambiguïté profonde du personnage de Pierre Loti.

65 Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant* [1890], Paris, Gallimard, 1999, p.112.

Peter James Tuberfield dans son ouvrage *Pierre Loti. The Theatricality of desire*. fait de la théâtralité une grille de lecture pour comprendre la vie et l'œuvre de l'écrivain. La théâtralité serait une clé pour aller au-delà des contradictions de l'auteur, souvent perçues par la critique comme irréconciliables :

A unifying link, which proves of service in addressing these perceived contradictions, is provided by the theme of theater. This can be seen in Loti's use of theatrical imagery, his love of dressing-up and crosscultural transvestism, and in the fantasy world he consciously creates⁶⁶.

Entre immobilisme et mouvement, nostalgie du foyer maternel et besoin d'évasion, l'ambiguïté inhérente à Loti s'exprime dans sa capacité à modifier les espaces, à se les réapproprier pour en faire les scènes de ses désirs. Par une mise en scène constante de sa propre existence, Loti peut transférer le passé dans le présent, transplanter l'ailleurs dans l'ici, ou l'ici dans l'ailleurs, et, au cœur de cette incertitude théâtrale, s'absenter pour devenir un autre.

a. Aux origines de l'imaginaire de Pierre Loti : le bassin miniature

Le « besoin permanent de rêve, de mise en scène, de facéties [...] de comédie incessantes⁶⁷ » chez Loti trouve ses origines aux prémises de sa vie. Ses occupations d'enfant s'envisagent comme des jeux au sens théâtral du terme, des scènes miniatures que toute sa vie il cherchera à reproduire. Ces jeux d'illusion semblent avoir pour source le lac miniature créé par son frère Gustave dans le jardin familial. Le petit Julien Viaud voue « un culte » à ce « frais bassin, entouré de grottes lilliputiennes » qui apparaît dans ses souvenirs comme une véritable machine à rêver, un « berceau » où il « se [fait] des illusions de vraie campagne » écoutant, tout en le regardant, « chanter les oiseaux exotiques dans les volières » des voisins. Ce bassin d'enfance que Pierre Loti chérira toute sa vie est pour Julien un espace réduit dans lequel il peut rêver à loisir, un spectacle qui n'appartient qu'à lui et qui lui procure mille sensations :

Je m'approchai avec ravissement ; cela dépassait encore tout ce que mon imagination avait pu concevoir de plus délicieux. Et quand mon frère me dit que c'était pour moi, qu'il me le donnait, j'éprouvai une joie intime qui me sembla ne devoir finir jamais. Oh ! La possession de tout cela, quel bonheur inattendu ! En jouir tous les jours, tous les jours, pendant ces beaux mois chauds qui allaient venir !...⁶⁸

66 « Un lien unificateur, qui s'avère utile pour aborder ces contradictions perçues, est fourni par le thème du théâtre. Ce lien peut se voir dans l'usage de Loti de l'imagerie du théâtre, sa passion pour les costumes et le travestissement d'une culture à l'autre, et dans le monde fantastique qu'il crée consciemment. » [notre traduction] in Peter James Tuberfield, *Pierre Loti and the theatricality of desire*, New York, Rodopi, Collection Faux titre, 2008, p.15.

67 Michèle, Naturel, « Le musée d'enfance, les collections naturalistes et le *Théâtre de Peau d'Âne* », *Les carnets de l'exotisme*, n°3, éditions Kailash, Paris, 2002, 229-241. L'analyse qui suit doit beaucoup à cet article.

68 Pierre Loti, *op.cit.*, p.97.

Le bonheur que lui procure la contemplation de ce bassin vient de ce sentiment de possession : c'est un lieu entièrement conçu pour lui et dont chaque élément semble destiné à éveiller ses sens, un monde miniature qu'il peut s'approprier entièrement. Il est le lieu idéal parce qu'il est un lieu « qu'on ne trouble jamais », un espace utopique par excellence, « coin du monde » devenu monde en soi, pays rêvé de l'enfance que Loti désirera toujours retrouver dans ses voyages et dans ses créations :

C'est [...] le coin du monde auquel je reste le plus fidèlement attaché, après en avoir aimé tant d'autres ; comme nulle part ailleurs, je m'y sens en paix, je m'y sens rafraîchi, retrempé de prime jeunesse et de vie neuve. C'est ma sainte Mecque, à moi, ce petit coin-là ; tellement que, si on me le dérangeait, il me semble que cela déséquilibrerait quelque chose dans ma vie, que je perdrais pied, que ce serait presque le commencement de la fin. La consécration définitive de ce lieu lui est venue, je crois, de mon métier de mer ; de mes lointains voyages, de mes longs exils, pendant lesquels j'y ai repensé et l'ai revu avec amour⁶⁹.

D'espace réel, le petit bassin est devenu un espace intérieur, une scène mentale que Loti peut *revoir* et se rejouer infiniment. A partir de cette image mentale, il cherchera constamment à créer des lieux autres, des espaces transformables, des décors dans lesquels il peut se fondre et s'illusionner, être l'unique spectateur de la scène de ses désirs.

b. Du musée d'enfance au Petit Théâtre de Peau d'Âne

Vers l'âge de neuf ans, Julien Viaud entreprend son *musée d'enfance*, qui annonce le *Petit Théâtre de Peau d'Âne* qu'il commencera deux ans plus tard. Au-dessus de la chambre de sa tante Berthe, il prend « possession complète » d'un « petit galetas isolé⁷⁰ » où l'on place pour lui des étagères et des vitrines sur lesquelles il installe toutes sortes d'objets : papillons, dépouilles et nids d'oiseaux, cailloux, coquillages... Ce musée est à nouveau un espace réduit mais, cette fois-ci, c'est Julien Viaud lui-même qui en conçoit la scénographie. Ce lieu témoigne d'un véritable talent de mise en scène étonnant pour un enfant : chaque objet est soigneusement étiqueté, placé selon une organisation bien précise, et classé par collection à la manière d'un cabinet de sciences naturel. Les coquillages sont alignés sur les étagères, les papillons rangés en fonction de leur couleur et de leur forme, les dépouilles d'animaux placées dans des boîtes et entourées de fleurs séchées. Pierre Loti reviendra toujours à ce lieu profondément intime qui apparaît comme le « sanctuaire » de son enfance⁷¹. S'il est avant tout un musée, le cabinet de curiosité de Julien Viaud n'en demeure pas

69 *Ibid.*, p.98.

70 *Ibid.*, p.121.

71 Michèle Naturel, *op.cit.*, p.235.

moins une mise en scène qui annonce ses voyages et se révèle déjà comme une rêverie de *l'ailleurs*. Ses collections éveillent en lui des visions qui forment son imaginaire exotique :

Dans ce domaine, je passais des heures seul, tranquille, en contemplation devant des nacres exotiques, rêvant aux pays d'où elles étaient venues, imaginant d'étranges rivages⁷².

Si le grand oncle du petit Viaud voit en lui un futur « savant naturaliste », il se trompe dans ses prédictions, car, Loti le dit lui-même, son « penchant pour l'histoire naturelle » n'est qu'une « déviation passagère » de « petites idées encore flottantes⁷³ » – idées qui deviendront des voyages et prendront forme dans son œuvre littéraire. Les objets de Julien ne sont pas des collections scientifiques mais des collections de rêves, une imagerie dans laquelle il puisera tout au long de sa vie :

La somme de charme que le monde extérieur nous fait l'effet d'avoir, réside en nous-mêmes, émane de nous-mêmes ; c'est nous qui la répandons, - pour nous seuls, bien entendu, - et elle ne fait que nous revenir⁷⁴.

Le monde extérieur, et plus que tout l'ailleurs exotique, séduit parce qu'il fait résonner les visions intérieures accumulées durant une enfance que Loti chérie avec ferveur.

Certains des objets qu'il conserve dans son musée vont servir à la confection des décors et des costumes de son *Petit théâtre de Peau d'Âne* qu'il crée à l'âge de onze ans⁷⁵. Après s'être fait conter par son amie Jeanne la féerie de Peau d'Âne qu'elle avait vu jouer, Julien va concevoir avec elle l'idée de créer un théâtre miniature dont le projet atteindra dans leurs têtes « des proportions gigantesques ». Julien Viaud continuera seul à perfectionner ce petit théâtre pendant quatre ou cinq ans. Il conçoit « d'innombrables petites poupées » en noyau de cerise, en pâte à pain ou en bois qui représentent des personnages contemporains, garçons ou filles, habillés de tissus élégants. D'autres figurines sont celles de personnages atemporels, figures mythiques de princesses, de fées, de sorcières, de diables et de dragons. Certains êtres à forme humaine ou animale sont réalisés à deux dimensions et découpés dans du carton auquel sont collées des languettes pour les manipuler sur scène. Julien crée aussi de « fantastiques décors » réalisés avec du papier et du carton, « des clairs de lunes », « des palais merveilleux », « des jardins d'Aladin »... Ce théâtre apparaît comme le point de concrétisation de l'imaginaire de Pierre Loti et comme l'origine de ses mises en scènes d'un ailleurs rêvé :

Tous les rêves d'habitations enchantées, de luxes étranges que j'ai plus ou moins réalisés plus tard, dans divers coins du monde, ont pris forme, pour la première fois, sur ce théâtre de Peau-d'Âne ; au sortir de

72 Pierre Loti, *op.cit.*, p.121.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*, p.142

75 *Ibid.*, p.150

mon mysticisme des commencements, je pourrais presque dire que toute la chimère de ma vie a été d'abord essayée, mise en action sur cette très petite scène-là⁷⁶.

Les premiers paysages exotiques et orientaux que voit Loti sont ceux qu'il crée. L'ailleurs est perçu à travers une expérience onirique et théâtrale avant de devenir une expérience réelle. Pierre Loti regrettera plus tard la facilité qu'il avait enfant à « transplanter des mondes en les miniaturisant, dans l'utopie du musée⁷⁷ » et du théâtre. Son travail littéraire apparaît comme une recherche de cette faculté perdue, faculté de l'enfance à recréer le réel, à le diffracter, le multiplier en une pluralité de mondes qui lui appartiendraient comme son musée ou son petit théâtre. Ainsi, toute l'œuvre de Loti peut se concevoir comme un scénario de théâtre qui rejouerait les scènes de Peau d'Âne :

This perception of his life as a re-enactment of scenes created in his Peau-d'Ane theatre, and the importance he assigns to this play, suggest that Loti's work presents everything in terms of theatrical scenario⁷⁸.

Ses romans exotiques et récits de voyage révèlent une mise en scène de l'ailleurs que Loti conçoit comme une éternelle répétition du premier spectacle qu'il s'était lui-même créé. Dès lors, ses voyages et ses histoires d'amour peuvent se penser comme un jeu, ce qui expliquerait l'impression de futilité et de légèreté qui se dégage de son œuvre et qui lui a longtemps été reprochée⁷⁹. Pourtant l'œuvre de Loti est loin d'être futile, car le jeu porte en son sein une gravité profonde : recherche du passé, quête d'un monde perdu, d'un espace rêvé, mais aussi peur du temps qui passe et peur de la mort. En rapprochant l'activité de l'écrivain à celle de l'enfant qui joue, Freud montre que cette « création d'un monde imaginaire » est profondément sérieuse :

Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux; tout au contraire, il prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect. [...] Le poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité. Et la langue allemande, en particulier, a maintenu cette parenté du jeu enfantin et de la création poétique en appelant *Spiele* (jeux) celles des créations littéraires qui ont besoin de trouver cet appui à des objets palpables et qui sont susceptibles de représentations : on dit *Lustspiel* (comédie), *Trauerspiel* (tragédie), et on appelle *Schauspieler* (acteur) la personne qui les « joue »⁸⁰.

76 *Ibid.*

77 Dolores Toma, *Pierre Loti, Le Voyage, entre la féerie et le néant, op. cit.*, p.20.

78 « Cette perception de sa propre vie comme une reconstitution des scènes créées dans son théâtre de Peau d'Âne, et l'importance qu'il donne à ce jeu, suggèrent que toute l'œuvre de Loti se présente à la manière d'un scénario de théâtre » [notre traduction] in Peter James Tuberville, *op.cit.*, p.16.

79 Dans un pamphlet surréaliste publié à l'occasion de la mort d'Anatole France, André Breton signera un acte de mise à mort littéraire de Pierre Loti, devenu « l'idiot » aux côtés du « traître » (Barrès) et du « policier » (France) : « Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois sinistres bonshommes: l'idiot, le traître et le policier... » in « Un cadavre », *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. I : 1922-1939, dir. José Pierre, Paris, Éric Losfeld, 1980, p.19-26.

80 Sigmund Freud, « La Création littéraire et le rêve éveillé », *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p.34.

Les créations littéraires de Pierre Loti se révèlent être des jeux (*Spiele*) au sens où elles suscitent des représentations mentales qui s'apparentent à la fois au jeu enfantin et au jeu théâtral. Cette théâtralité qui tient ses origines de l'enfance de Julien Viaud, se concrétisera dans toutes les transformations de la maison familiale de Rochefort qui révèlent ce besoin de rejouer l'enfance sur la scène de la vie adulte.

2. La Maison de Rochefort

a. La maison de tous les rêves

Après avoir racheté la maison familiale de Rochefort en 1871, Loti occupera une grande partie de sa vie à la transformer en une création esthétique et architecturale incomparable. Il recrée à travers chaque pièce les paysages découverts lors de ses voyages : des salles telles que la « mosquée », le « salon turc », la « salle chinoise », la « chambre arabe » ou la « pagode japonaise » transportent celui qui les contemple dans des mondes exotiques fabuleux, des univers de féerie et de fantasmagorie devenus palpables. Cette « maison des ailleurs » comme la nomme Alain Quella-Villéger⁸¹, est aussi la maison du souvenir, maison onirique où se trouve reconstitué tout le passé enfui de l'écrivain. Ainsi le bureau dit « de Gustave », la « salle paysanne », la chambre « bleue » ou « chambre des grand-mères » et la pièce où Loti garde son petit musée, sont des pièces devenues sanctuaires, lieux de culte d'une enfance heureuse. Dans son étude sur les rêveries symboliques de la Terre, Gaston Bachelard présente la maison natale comme une « maison onirique », un lieu hors du réel :

Le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir. Que valent-elles les maisons de la rue quand on évoque la maison natale, la maison d'intimité absolue, la maison où l'on a pris le sens de l'intimité ? Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l'habitons plus, nous sommes, hélas : sûrs de ne plus jamais l'habiter. Elle est alors plus qu'un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique⁸².

La maison natale de Pierre Loti n'est, elle, pas perdue : elle est un espace dans lequel il continuera d'habiter adulte et où il cherchera tout au long de sa vie à reconstituer des souvenirs perdus et immobiliser le temps qui passe. Car, si cette « maison d'intimité absolue » existe encore concrètement pour Loti, le passé, lui, n'est plus que souvenir. En rematérialisant cette maison qui appartient au passé, Loti a concrétisé les rêveries sur la maison natale que soulève Bachelard. Sa

81 Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, Bordeaux, Éditions Aubéron, 2005, p.343.

82 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1965, p.97.

maison de Rochefort apparaît dès lors comme une brèche dans le réel, une *image* matérialisée, un monde intérieur où se rejouent des visions et des sensations anciennes.

b. Une maison théâtrale

Si Loti ramène toutes sortes d'objets de ses voyages, il ne le fait pas comme un collectionneur ou comme un décorateur d'intérieur mais comme un metteur en scène :

il ne rapporte pas des objets pour décorer la maison mais pour constituer le décor par lequel la scène vide d'une pièce devient une vraie case océanienne, une pagode japonaise ou un cloître⁸³.

L'accumulation d'objets dans la maison n'est pas pour Loti une manière de « remplir un espace vide », de la même façon, on ne met pas des objets sur une scène pour la remplir mais « afin de créer un espace identifiable, en conformité avec lequel évolue l'acteur. » Il ne suffit pas « qu'un objet vînt d'ailleurs, il [doit] être capable de *transplanter* l'ailleurs⁸⁴. » C'est là que se trouve toute la distinction entre une simple décoration et un décor de théâtre : tandis que la décoration intérieure *habille* le réel, le décor de théâtre le *transplante*, le *déplace*. Chaque pièce de la maison de Loti apparaît comme un autre niveau de réalité, un dédoublement du réel qui se révèle comme un monde en soi. Les différentes salles fonctionnent comme des espaces scéniques dans le sens où elles appartiennent au réel (en tant qu'espaces matériels) tout en étant des lieux d'illusion et de déréalisation :

L'illusion de l'éloignement ou du rapprochement, des deux à la fois, apparaiss[ent] dans un réel espace autre, qu'on [a] déplacé. Réel mais aussi déréalisé par l'annulation de ses dimensions spatiales intrinsèques, authentique mais aussi recréé (miniaturisé en général), ailleurs et ici, objet de manipulation mais aussi magique, étranger et approprié[...]⁸⁵.

Comme une scène de théâtre, l'espace cesse d'être « univoque » et « contraignant » et devient « matière d'actions⁸⁶ ».

La demeure onirique, en donnant l'illusion de l'ailleurs exotique, reflète aussi une vision utopique du voyage. Pour Pierre Loti, l'ailleurs se trouve transplanté intégralement dans la maison familiale. En effet, cette maison a le pouvoir de faire croire que l'on est physiquement dans des lieux étrangers. Loti peut ainsi à la fois vivre au loin, tout en demeurant dans la maison maternelle. Elle contient en elle-même l'immensité du *là-bas* et l'intimité de l'*ici* et permet une continuité et une unité à un homme dont la plus grande peur semble être la dispersion et le néant. C'est ainsi que

83 Dolores Toma, *op.cit.*, p.12-13

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*, p.18.

86 *Ibid.*, p.14.

pour Alain Quella-Villéger, « la maison rassemble l'homme », elle est un « point de repère » où les ailleurs sont « blottis, calfeutrés, miniaturisés, mis en scène, immobilisés⁸⁷ ». Dans ces décors de théâtre, Loti organisera plusieurs grandes fêtes mémorables pour animer ses micro-univers. Ces fêtes costumées se révèlent comme des représentations théâtrales qui rejouent les voyages passés : c'est le cas notamment de la fête chinoise (1903) organisée en souvenir de la fête japonaise des chrysanthèmes à laquelle Loti assista en 1885, mais aussi de la fête arabe (1889) où Loti recrée l'atmosphère qui l'avait tant fasciné dans ses voyages au Maghreb ou en Turquie.

La maison de Rochefort est, comme le lieu étranger, un espace de dépaysement. Cette impression de dépaysement ne semble pouvoir se faire que dans des espaces que Julien Viaud peut transformer, recréer et métamorphoser (à la manière de son *Théâtre de Peau d'Âne*) et dans lesquels lui-même peut devenir autre.

3. L'identité trouble

a. Julien Viaud ou Pierre Loti ?

L'identité trouble de Pierre Loti soulève un autre point de la thématique du théâtre. Devenir autre apparaît comme l'objectif de ses voyages. Mais Loti est lui-même autre : il est l'autre, le double, de Julien Viaud. On le sait, « Pierre Loti » est le pseudonyme de l'officier de marine qui ne pouvait publier sous son véritable nom des histoires d'amours exotiques. Mais, au-delà du pseudonyme, le nom *Loti* révèle un éclatement de l'identité de Julien Viaud. Au départ, Loti est le surnom du héros d'*Aziyadé* (1879) et du *Mariage de Loti* (1880), premiers romans publiés dans l'anonymat. Ces deux héros sont des personnages fictifs qui se distinguent nettement de Julien Viaud par leur histoire (Loti meurt à la fin d'*Aziyadé*) et par leur identité (Loti est le surnom d'un lieutenant anglais qui se nomme dans *Le Mariage* Harry Grant). Mais ils apparaissent aussi comme des doubles de l'auteur : Viaud s'est non seulement inspiré de ses propres voyages en Turquie et à Tahiti mais a aussi projeté son récit personnel dans le Loti fictif. C'est le cas notamment du *Mariage* qui raconte une histoire bien réelle, celle de « la quête anxieuse du frère disparu⁸⁸ », frère aîné de Julien, mort après avoir passé quatre années à Tahiti. Les frontières entre fiction et réalité se brouillent. Le roman commence par la cérémonie de baptême du lieutenant Harry Grant à qui la reine Pomaré donne le nom de « Loti »⁸⁹. Or, ce même baptême a réellement eut lieu pour Julien

87 Alain Quella-Villéger, *op.cit.*, p.361.

88 Bruno Vercier « Préface » in Pierre Loti, *Le Mariage de Loti* [1880], Paris, Flammarion, 1991, p.13.

89 « Loti fut baptisé le 25 janvier 1872, à l'âge de vingt-deux ans et onze jours. Lorsque la chose eut lieu, il était environ une heure de l'après-midi, à Londres et à Paris. Il était à peu près minuit, en dessous, sur l'autre face de la

Viaud qui rapportera de son voyage à Tahiti le surnom de Loti qui deviendra son nom de plume. Loti-fictif pas tout à fait fictif devient Loti-réel pas complètement réel et Julien Viaud s'efface dans cette confusion. L'histoire du surnom de Loti est à l'image de son œuvre et de sa vie : une superposition sans fin de couches de réalité et de chimère. Cette diffraction de l'identité que révèle le pseudonyme de Loti se trouve aussi dans son obsession pour le costume. La pratique du travestissement apparaît dans le discours exotique de Loti comme une étape fondamentale où se joue l'expérience de dépaysement.

b. Loti travesti

Roland Barthes, dans son analyse du roman *Aziyadé*, observe que le dépaysement se fait chez Loti dans l'expérience résidentielle du séjour : statut contradictoire où le sujet n'est ni touriste ni voyageur mais se trouve dans « une position intermédiaire » où il peut « satisfaire sans peur tout désir » puisqu'il vit dans un pays qu'il peut quitter à tout instant. Dans la maison de Rochefort, Loti semble avoir voulu reproduire ce statut de l'entre-deux. Sa maison, de même que les pays dans lesquels il *séjourne*, apparaît comme un « espace composite » où il peut à la fois être et ne pas être. Maison et pays étrangers sont, pour Loti, des lieux ni tout à fait réels, ni complètement imaginaires, des « cases de travestissement [...] sortes de chambres étanches, d'écluses où s'opère scrupuleusement l'échange des identités⁹⁰ ». Car Loti est en quête d'un espace dans lequel il « peut plonger : c'est-à-dire s'enfouir, se cacher [...] s'absenter, mourir à tout ce qui n'est pas son désir ». Il cherche à tout prix à s'isoler dans un espace où il peut devenir autre, ce n'est qu'ainsi que se réalise le dépaysement.

Ces lieux de l'entre-deux, sont, à la manière d'une scène de théâtre, des espaces où l'identité peut se renverser et où le travestissement n'est plus déguisement mais réalité. Or, Loti est « un fanatique » du travestissement. Déjà, aux origines, son *Petit théâtre* reposait sur sa fascination pour le conte de Peau d'Âne, histoire d'un changement de peau, d'une métamorphose. L'obsession de Loti pour le costume est un thème omniprésent dans son œuvre. Le travestissement d'une culture à l'autre est aussi une pratique dont il a l'habitude et que ses contemporains ont souvent critiquée et tournée au ridicule.

La raison des travestissements de Loti est « éthique » : en se déguisant, Loti veut « se convertir », devenir Turc, Albanais ou derviche « en essence, c'est-à-dire en costume⁹¹ ». Cette obsession du costume révèle les troubles identitaires de Loti, ce goût pour les masques et la

boule terrestre, dans les jardins de la feuë reine Pomaré, où la scène se passait. » in Pierre Loti, *Ibid.*, p.49.

90 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Points « Essais », 1972, p.173.

91 *Ibid.*

théâtralité dévoile ce que Mario Maurin présentera comme « une expérience panique de la réalité⁹². » Pour Roland Barthes, ce problème d'identité est surmonté par un abandon, ou une adoption, d'une « personne totale ». Pour cela

il ne faut aucune contagion entre les deux costumes, la dépouille occidentale et le vêtement nouveau [...]. Cette dialectique est connue : on sait bien que le vêtement n'exprime pas la personne, mais la constitue ; ou plutôt on sait bien que la personne n'est rien d'autre que cette image désirée à laquelle le vêtement nous permet de croire. Quelle est donc la personne que le lieutenant Loti se souhaite à lui-même ? [...] un homme du désir pur, désencré de l'Occident et du modernisme, pour autant que, aux yeux d'un Occidental moderne, l'un et l'autre s'identifient avec la responsabilité même de vivre⁹³.

Le travestissement qui chez Loti apparaît comme le dépaysement ultime, se révèle non seulement comme un déplacement dans l'espace mais aussi, et surtout, déplacement dans le temps. L'Orient d'*Aziyadé*, de *Jérusalem* ou du *Désert* est un espace refermé sur le passé, loin de la modernisation industrielle que Loti exècre. Ainsi, en Turquie, les costumes des « vieillards » indiquent « la recherche minutieuse des modes du bon vieux temps » et le personnage Loti (tout comme l'écrivain Julien Viaud) est fasciné par leur « amour du passé, [...] de l'immobilité et de la stagnation⁹⁴. » Par le travestissement, Pierre Loti joue un rôle dans son spectacle imaginaire, rôle qu'il incarne totalement. Devenu personnage oriental, Loti travesti monte sur la scène de *son* orient, espace mythifié et intemporel. Le personnage du lieutenant de marine dans *Aziyadé* (Loti fictif double de Loti/Viaud), se déguise à de maintes reprises et toujours à la manière d'un comédien qui se change en vitesse dans sa loge avant de se diriger vers la scène. Ainsi, la « case » des trois vieilles femmes juives est l'une de ces loges, un espace où le costume (l'identité) s'échange :

Votre ami Loti est planté au milieu et trois vieilles juives s'empresstent autour de lui sans mot dire. [...] Elles se dépêchent de lui enlever ses vêtements d'officier et se mettent à l'habiller à la turque, en s'agenouillant pour commencer par les guêtres dorées et les jarretières. Loti conserve l'air sombre et préoccupé qui convient au héros d'un drame lyrique⁹⁵.

Par le travestissement, il va pénétrer dans un monde théâtral où pourront se jouer ses désirs. Vêtu de son costume turc, Loti vérifie son apparence dans le miroir que lui portent les femmes juives puis

il disparaît par une porte de derrière et traverse toute une ville saugrenue, des bazars d'Orient et des mosquées ; il passe inaperçu dans des foules bariolées, vêtues de ces couleurs éclatantes qu'on affectionne en Turquie⁹⁶.

92 Mario Maurin, « Pierre Loti et Les Voies du Sacré », *MLN*, n° 3, Johns Hopkins University Press, 1966, p.288.

93 Roland Barthes, *op.cit.*, p.173.

94 Pierre Loti, *Aziyadé* [1879], Paris, Calmann-Lévy, Le Livre de poche, 1969, p.101-102.

95 *Ibid.*, p.16.

96 *Ibid.*, p.17.

« Il disparaît » – son identité disparaît – au moment où il pénètre dans son théâtre oriental qui le conduira à « l'amour d'une femme turque ». La sortie de Loti par la « porte de derrière » (porte des coulisses) est en réalité une entrée sur scène.

Un autre exemple significatif de ce jeu de rôle est celui d'un passage dans *Le Désert* où Loti relate sa traversée à dos de chameau avec un groupe de Bédouins dont il adopte le costume :

Sur notre véranda paisible et ensoleillée, nous nous promenons vêtus comme Aladin, ayant fait apporter du camp, par déférence pour les moines, nos plus belles robes de soie d'Asie. Nous nous disons même que nos costumes, dont les couleurs s'avivent les unes par les autres, doivent faire bien sur le fond des veilles chaux blanches et des rouges granits. Mais personne n'est là pour nous voir⁹⁷...

Loti au côté des Bédouins est vêtu « comme Aladin », costume dont il *se dit* qu'il doit être un beau spectacle : en se travestissant, non seulement Loti semble se raconter des histoires mais il se pense dans une mise en scène à laquelle seule manquerait la présence des spectateurs. Cette déception révèle les limites du spectacle mental de Loti. Le théâtre de ses désirs doit prendre la place du réel pour exister totalement mais c'est une entreprise impossible : la réalité revient toujours à la charge pour effacer les mirages de l'illusion. Or, pour reprendre les propos de Barthes, les travestis « sont des chasseurs de vérité : ce qui leur fait le plus horreur, c'est précisément d'être déguisé [...] ». Ce sentiment d'horreur prend, pour Loti, la forme d'une désillusion profonde où l'absurdité dévoile tous les masques, déchire les costumes et brise les décors :

[éveillés] de notre rêve grand et naïf, retombés de très haut, nous sommes devenus de simples « Cook », avec cette aggravation d'être déguisés, par une fantaisie puérile qui tout à coup nous gêne⁹⁸.

Le théâtre rêvé bascule soudainement dans la mascarade et n'est plus qu'un jeu « puéril ». Or, que l'on soit enfant ou adulte, pour jouer il faut y croire, sinon le jeu n'a plus de sens. Nous verrons dans la suite de notre développement dans quelle mesure *Madame Chrysanthème* apparaît comme le point ultime de cette désillusion.

Conclusion. Le théâtre égaré

Le lieu utopique de Loti est une scène de théâtre – seul espace où il peut jouer et se regarder jouer. Cette obsession pour la mise en scène s'explique non seulement par l'époque fin-de-siècle

97 Pierre Loti, *Le Désert* [1895] in *Voyages* (1872-1913), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018, p.364.

98 Pierre Loti, *Jérusalem* [1895] in *Voyages* (1872-1913), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018, p.457.

dans laquelle il évolue, mais aussi et surtout par son enfance dans laquelle il s'est forgé un théâtre rêvé qu'il cherchera constamment à reproduire. C'est ainsi que la théâtralité est un thème constant de son œuvre. La quête de Loti s'apparente à la recherche d'un lieu idéal, une chambre de l'illusion, où il pourra reproduire ses spectacles imaginaires. Le lieu exotique apparaît comme le lieu théâtral par excellence parce qu'il est un espace dans lequel l'écrivain peut investir ses fantasmes. Or, la réalité le rattrape constamment et dans ses textes résonnent sans cesse des sentiments de déception. Toute son œuvre peut se penser comme une succession de tentatives de mises en scène qui n'aboutiront jamais. L'expérience japonaise de Loti marque le point culminant de ses désillusions. Pourtant Loti n'abandonnera pas son statut de metteur en scène. Bien au contraire, il s'appliquera tout au long de ses représentations du Japon à en faire un théâtre mais dans lequel cette fois-ci il ne prendra plus la posture de l'acteur, mais celle du spectateur au regard critique et distancié. C'est ainsi que bien loin de la scène utopique des premières années de Julien Viaud, le Japon devient dans les mots de Pierre Loti une féerie ratée, trop factice et trop artificielle pour y croire.

Deuxième partie

Mise en scène de l'altérité japonaise

Chapitre 1. Un spectacle de féerie ?

L'écriture de *Madame Chrysanthème* est un exercice de représentation digne d'une véritable mise en scène. Contrairement au travail d'un ethnologue, il ne s'agit pas pour Pierre Loti de donner à voir le Japon en se rapprochant le plus possible du référent réel, mais de le *représenter* : la représentation, motif théâtral par excellence, suppose que chaque élément observé passe par le prisme d'un imaginaire et se trouve remodelé par les formes de cet imaginaire. Dans ce sens, les représentations théâtralisées de *Madame Chrysanthème* sont un exemple manifeste du choc entre deux conceptions du monde. Analyser les mises en scène que Loti fait du Japon permet en effet de visualiser les limites de son regard occidental qui se heurte à la culture japonaise. Avant de constater la *crise* de l'exotisme due à l'incompréhension de Loti face au Japon, il est nécessaire de se pencher sur les tentatives d'*exotisation* du Japon. Cette première analyse nous permettra non seulement de comprendre la manière dont Loti appréhende un espace étranger mais aussi de mieux saisir sa désillusion face à sa propre *mise en scène* exotique. Dans le cas de *Madame Chrysanthème*, l'exotisme – la recherche du pittoresque ou du charme de l'étranger – semble se révéler à travers l'esthétique de la féerie. C'est cette scénographie bien précise que nous allons à présent tenter d'identifier. Après avoir observé les caractéristiques propres à la féerie que l'on retrouve dans

Madame Chrysanthème, nous verrons que le spectacle du Japon est présenté comme une féerie ratée car trop artificielle pour y croire. Il s'agira ensuite de nous interroger sur les raisons de cette désillusion, cela en questionnant le point de vue occidental de Pierre Loti dont l'imaginaire, saturé d'images et de bibelots japonistes, se trouve confronté à une réalité inattendue.

1. L'exotisme et le merveilleux

Dans un article consacré à *Madame Chrysanthème*, Isabel Kranz fait de la féerie l'une des principales grilles de lectures du roman :

[*Madame Chrysanthème*] comprend de nombreuses références directes à la féerie, auxquelles s'ajoutent des caractéristiques relevant également de ce registre sans être explicitement signalées comme telles⁹⁹.

C'est bien de la féerie comme genre dramatique dont il est question. Considérée comme « l'une des formes théâtrales françaises du XIXe siècle les plus représentées¹⁰⁰ », la féerie naît de la rencontre entre le merveilleux et le spectaculaire. Sa mise en scène du registre magique, souvent inspirée de contes de fée, se révèle à travers la surenchère des décors et l'utilisation d'une machinerie spectaculaire considérable. La féerie, comme pièce à grand spectacle, use de tous les artifices pour susciter l'émerveillement de son spectateur. La théâtralité de *Madame Chrysanthème* se révèle à première vue dans ce saisissement enchanteur au travers de motifs propre à cette scénographie. Isabel Kranz n'est pas la première à faire le rapprochement entre l'imaginaire de Pierre Loti et le thème de la féerie. Celui-ci se trouve déjà dans l'ouvrage de Dolores Toma au titre évocateur : *Pierre Loti, Le Voyage, entre la féerie et le néant*¹⁰¹. Seulement il n'est pas question chez Dolores Toma de la féerie comme genre théâtral mais comme immersion dans un monde poétique et imaginaire. Les ailleurs que Loti présente dans ses écrits prennent souvent l'apparence d'espaces enchanteurs et irréels, visions de contes de fées où le dépaysement exotique se révèle comme un émerveillement. Les réflexions de Dolores Toma et d'Isabel Kranz se rejoignent cependant au sens où l'émerveillement de Loti est à la fois celui de l'enfant qui s'immerge dans un monde merveilleux et celui du spectateur face à un spectacle de féerie. On trouve dans son récit de voyage *Vers Ispahan* un exemple manifeste de la théâtralité féerique et de ses effets (réussis) sur le voyageur/spectateur ébloui par la scène qui se trouve devant lui :

99 Isabel Kranz, « Presque une féerie : le roman *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti », *Lendemain – Études comparées sur la France*, La Féerie autour de 1900 – une figure de la modernité ?, n° 152, 2013, p.19.

100 Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791 – 1864*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernité, 2004, p.11.

101 Dolores Toma, *Pierre Loti. Le Voyage entre la féerie et le néant*, Paris, L'Harmattan, Collection « Espaces littéraires », 2008.

Et puis, avec un effet de rideau qui se lève au théâtre, deux collines désolées s'écartent devant nous et se séparent ; alors un éden, qui était derrière, se révèle avec lenteur. D'abord des champs de larges fleurs blanches qui, après la monotonie terreuse du désert, semblent éclatantes comme de la neige. Ensuite une puissante mêlée d'arbres [...] d'où émergent tous les dômes bleus et tous les minarets bleus d'Ispahan¹⁰² !

Il s'agit bien ici de la réaction d'un spectateur pour qui l'illusion fonctionne. Cette double définition de la féerie, comme monde magique et spectacle, doit être prise en compte pour comprendre la manière dont Loti tente d'exotiser le Japon. L'espace japonais est à plusieurs reprises décrit sous le registre merveilleux au sens où il apparaît comme un monde clos. En le présentant comme un « monde de mousmés et de cigales¹⁰³ », Loti insiste sur son unité et le distingue de la réalité. C'est un espace à part, qui semble régi par ses propres lois. A travers les noms de lieu, le Japon que donne à voir Loti apparaît comme un univers où humains, animaux et végétaux se confondent, où chaque espèce semble animée d'un même souffle. Il est question du « *Jardin-des-fleurs* », de la « maison-de-thé des *Crapauds* », du « temple de la *Tortue Sauteuse* » ou encore de la « maison-de-thé des *Papillons indescriptibles* ». En francisant leur nom, Loti exotise les lieux puisqu'il les désincarne de toute référence réelle pour les placer dans un univers référentiel imaginaire qui suscite un attrait pittoresque de l'ordre du merveilleux. Il reprendra cette rêverie onomastique dans *Les Derniers jours de Pékin* où les noms du « lac des Lotus » et du « pont de Marbre » seront décrits comme des « noms de féerie » qui « évoqu[ent] pour [lui] des images de lumière et d'ardente couleur¹⁰⁴ ».

L'exotisme merveilleux passe aussi par le champ lexical des couleurs. Il est intéressant de constater l'importance donnée à la couleur bleue dans les descriptions de Loti. Si le Japon apparaît à plusieurs reprises comme un décor onirique, c'est la présence du bleu qui crée cet effet : Nagasaki est présenté au chapitre IV comme une vision « bleuâtre¹⁰⁵ » qui, au chapitre XXXIV, se perd dans le « bleu vague¹⁰⁶ » du lointain. Au chapitre XLVI, les monstres du temple d'Osueva sont éclairés par les « reflets bleus de la lune¹⁰⁷ ». Cette symbolique onirique du bleu se trouve de manière encore plus manifeste dans la référence que fait Loti à maintes reprises de la « gaze bleue », aussi appelée « voile bleu » ou « tente bleue », sous laquelle il dort aux côtés de Chrysanthème. L'adjectif « bleu » et ses dérivés reviennent à cinquante reprises, ce qui témoigne de la volonté de Loti de créer une atmosphère de féerie : le bleu – toujours décrit sous le régime de la transparence ou du reflet – participe à la mise en scène exotique d'un paysage merveilleux. Comme le remarque Isabel

102 Pierre Loti, *Vers Ispahan*, in *Voyages* (1872-1913), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018, p.961.

103 *MC, op.cit.*, p.165.

104 Pierre Loti, *Les Derniers jours de Pékin*, in *Voyages* (1872-1913), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018, p.1069.

105 *M.C., op.cit.*, p.74

106 *Ibid.*, p.150.

107 *Ibid.*, p.192.

Kranz, cette récurrence du bleu place le Japon dans l'espace temporel de la féerie : celui de « l'heure bleue¹⁰⁸ » comme moment de basculement dans l'imaginaire.

Le merveilleux exotique se révèle également à travers la référence aux contes de fées que l'on trouve à plusieurs reprises : lorsqu'il décrit son *frère* Yves qui attend la famille de Chrysanthème et, sur la véranda, « regarde encore, comme sœur Anne¹⁰⁹ », allusion à Barbe-Bleue, ou encore lorsque les chaussures de Chrysanthème évoquent à Loti les « socques de Cendrillon¹¹⁰ ». La thématique du conte de fée pour décrire un lieu étranger est une constante de son œuvre et apparaît aussi, pour rester dans l'univers de notre roman, dans *Japoneries d'Automne*, dans la représentation d'un palais japonais :

avec ce silence et cette solitude, on dirait la demeure enchantée de quelque « Belle au bois dormant », princesse d'un monde inconnu, d'une planète qui ne serait pas la nôtre¹¹¹.

Si cette citation est tirée d'un autre texte, on voit bien l'intérêt de la référence au conte de fée dans un cadre qui se veut exotique : il s'agit de donner au lecteur le sentiment de plonger dans un « monde inconnu » qui n'est pas « assujetti aux lois du vraisemblable » et qui offre des visions inédites. Pour Roxane Martin, c'est ce que propose le spectacle de féerie, il est un « théâtre de l'imaginaire pur » qui cherche à éveiller les sens et qui pour cela pousse la « machinerie théâtrale [...] jusqu'aux limites de ses possibilités¹¹² ». Dans *Madame Chrysanthème*, la sollicitation des sens au cœur de l'enchantement exotique passe par l'imitation littéraire des procédés de cette machinerie spectaculaire.

2. Une esthétique à grand spectacle qui éveille la sensibilité exotique

a. Un spectacle visuel

La féerie semble incarner la naissance du théâtre « oculaire¹¹³ ». En effet, plus qu'un genre théâtral, elle est un spectacle au sens où elle repose essentiellement sur le visuel, cela à travers la surabondance de décors et la succession de tableaux aux représentations les plus variées. Dans

108 Isabel Kranz, *op.cit.*, p.24.

109 *M.C.*, *op.cit.*, p.70

110 *Ibid.*, p.161

111 Pierre Loti, *Japoneries d'Automne*, in *Voyages* (1872-1913), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018, p.95.

112 Roxane Martin, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVIIe-XIXe siècle) », *Sociétés & Représentations*, vol. 31, n° 1, 2011, p.17.

113 Expression empruntée à Théophile Gautier qui parle, à propos du Cirque-Olympique, de sa préférence pour les « spectacles purement oculaires » (Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1869, t. II, p. 174-175.)

Madame Chrysanthème, la description des décors envahit l'espace narratif. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, *Madame Chrysanthème* est un roman où il ne se passe rien – ni action, ni renversement dramatique. Comme l'explique Isabel Kranz, la primauté du décor sur l'intrigue est un nouvel indice de la représentation d'un spectacle de féerie. L'« absence d'action » et la structure par épisodes très brefs où sont décrits les plus menus incidents rendent le « repérage » temporel presque impossible et l'« expérience du lecteur » difficile. Or, cette écriture du rien s'apparente à la féerie

car même si dans les féeries classiques il se passe beaucoup de choses – ces pièces de théâtre se caractérisent par de fréquents changements de lieu comme par des scènes et des événements se succédant à un rythme accéléré –, c'est justement cette incessante succession d'épisodes qui donne une impression de décousu et d'incohérence, si bien qu'à la fin de la pièce on n'en arrive en fait qu'à un statu quo prévisible dès le début¹¹⁴.

Dans la féerie « ce n'est pas la subtilité de l'intrigue qui compte » ni « la complexité des personnages », c'est « l'efficacité scénique, l'impact spectaculaire¹¹⁵ », autant d'éléments qui font écho avec les œuvres de Pierre Loti. L'absence de développement des personnages, que l'on trouve tout particulièrement dans *Madame Chrysanthème*, témoigne encore une fois des libertés que prend Loti avec le genre romanesque. Si le roman a pour titre le nom de Chrysanthème, il n'est aucunement centré sur ce personnage, mais sur l'effet¹¹⁶ que produit le décor japonais sur le voyageur : en ce sens, et nous le constaterons à plusieurs reprises, Chrysanthème elle-même apparaît comme un élément du décor.

Ce décor, qui l'emporte sur l'intrigue, est à chaque fois présenté comme un décor de théâtre. Lorsque Loti met pour la première fois pied à terre et se rend dans la véranda du *Jardin-des-fleurs*, il contemple un décor qui ressemble à « un paysage enchanté » : les « montagnes mont[ent] haut dans le ciel toujours sombre » où se trouve « perché dans les nuages, un temple », les lointains ont la « netteté » et la « transparence » qui « suivent les grandes averses » et « un calme absolu » règne « jusque là-bas dans les fonds du décor immense¹¹⁷ ». Les effets d'élévation, de netteté et d'arrière plan donnent à cette description un caractère théâtral que l'on retrouve de manière plus explicite lorsque Loti fait le tableau de l'une de ses promenades nocturnes aux côtés de sa « bande de mousmés » :

114 Isabel Kranz, *op.cit.*, p.21.

115 Hélène Laplace-Claverie, « Décadence et renaissance de la féerie théâtrale française autour de 1900 », *Lendemain - Études comparées sur la France*, 2014, p.11.

116 Il faut rappeler ici la dédicace de Loti : « les trois principaux personnages sont *Moi*, le *Japon* et l'*Effet* que ce pays m'a produit », *M.C.*, *op.cit.*, p.43.

117 *Ibid.*, p.62.

Les rues suivent une pente ascendante [...] et, à mesure que nous montons, à la féerie des lanternes et des costumes s'en ajoute une autre, qui est lointaine, bleuâtre, vaporeuse : tout Nagasaki, avec ses pagodes, ses montagnes, ses eaux tranquilles pleines de rayons de lune, s'élevant en même temps que nous dans l'air. Lentement, pas à pas si l'on peut dire, cela surgit alentour, enveloppant d'un grand décor diaphane tous ces premiers plans où papillotent des lumières rouges et des banderoles de toutes couleurs¹¹⁸.

Loti présente l'espace japonais comme un décor complexe où se superposent plusieurs plans. L'ascension du groupe, véritable immersion dans une spatialisation enchanteresse, se révèle à travers une élévation spectaculaire : le décor s'élève « en même temps » que les spectateurs. Les éléments du décor « surgi[ssent] » à la manière des effets spéciaux sur une scène de théâtre. Les descriptions de Loti visent à embrouiller les sens et notamment celui de la vue, Nagasaki est présenté comme une ville « vaporeuse », suspendue « dans l'air ». Au chapitre II, le Japon est décrit comme « un pays d'enchantements et de féerie » où

les grandes montagnes [...] se dédoublent par la base dans l'eau immobile qui nous portait, se reflétaient avec leurs découpures renversées, donnant l'illusion de précipices effroyables au-dessus desquels nous aurions été suspendus ; - et les étoiles, renversées aussi, faisaient dans le fond du gouffre imaginaire comme un semis de petites taches de phosphore¹¹⁹.

Le trouble visuel se manifeste à travers une illusion théâtrale qui donne l'impression d'une extension de l'espace et qui suscite des sensations fortes pour le voyageur-spectateur. Chaque élément exotique semble se révéler à travers une machinerie spectaculaire qui crée l'incertitude entre référent réel et référent imaginaire. C'est le cas dans le chapitre XXXI avec l'épisode des « papillons extravagants » qui envahissent le bassin où séjourne la *Triomphante* :

Il y en a de tout noirs, qui se jettent contre nous par étourderie, si légers qu'on dirait de grandes ailes tremblotantes, attachées ensemble, sans corps.

Les papillons, dont on ne voit pas le corps, semblent animés par un procédé illusionniste qui vise à créer un effet d'enchantement. L'effet fonctionne, en témoigne la réaction de Yves, présenté par Loti comme un enfant émerveillé et terrifié par le spectacle qui s'offre à lui :

Yves les regarde, étonné :

- Oh ! Dit-il en prenant son air enfant, j'en ai vu un si grand tout à l'heure, un si grand... qu'il m'a épouvané ; j'ai cru que c'était... une chauve-souris qui avait affaire à moi¹²⁰.

Les propos d'Yves placent immédiatement l'insecte sous le registre du merveilleux, déclenchant un trouble référentiel : s'agit-il d'un papillon, d'un tout autre animal comme une chauve-souris ou bien d'un automate ? Cette illusion spectaculaire semble permettre toutes les métamorphoses.

118 *Ibid.*, p.149.

119 *Ibid.*, p.52.

120 *Ibid.*, p.137-138.

L'incertitude entre le merveilleux et le théâtre crée l'impression de féerie que donnent les descriptions de l'espace japonais. C'est d'ailleurs de cette incertitude que naît l'exotisme lotien : les paysages enchanteurs de l'étranger sont-ils des réalités ou le produit d'une illusion ? L'écrivain en quête d'exotisme accepte de *s'illusionner* à la manière d'un spectateur qui consent à l'illusion théâtrale, pour saisir le charme pittoresque du lointain. Un dernier exemple de ce spectacle « oculaire », lors du pèlerinage au temple de la *Tortue sauteuse* :

La cour du temple, - nous sommes arrivés. [...] C'est le dernier et le plus étonnant tableau de la féerie de ce soir, - tableau lumineux et profond, qui a des lointains fantastiques éclairés par la lune et au-dessus duquel des arbres gigantesques, les cryptomérias sacrés, étendent comme un dôme leurs branches noires¹²¹.

La description de la cour du temple se trouve d'emblée délimitée par la représentation théâtrale (elle est un « tableau » de « féerie ») ce qui n'empêche pas l'étonnement et le plaisir du voyageur (et du lecteur). Le temple apparaît comme un spectacle merveilleux, qui charme parce qu'il est à la fois familier et inédit : familier car délimité par les bornes rassurantes de la scène de théâtre et inédit par les références étrangères (la flore japonaise avec le terme « cryptomérias ») qui, parce qu'elles sont situées dans le cadre d'un spectacle, deviennent un élément du pittoresque exotique. On voit bien avec cet exemple le fonctionnement de l'exotisme : l'impression exotique ne semble pouvoir exister qu'à travers des bornes. Ainsi, il est important de concevoir le point de vue exotique non seulement comme un regard relatif mais aussi comme un regard limité et mesuré. C'est sur ce point précis que le Japon va créer la désillusion chez Loti comme nous le verrons par la suite.

b. Une féerie lyrique

L'un des éléments qui frappe le plus à la lecture de *Madame Chrysanthème* est l'importance accordée à la musique. La théâtralité féerique prend forme à travers la représentation de l'espace japonais comme un espace sonore – terme que Loti emploie à plusieurs reprises pour décrire la maison japonaise, présentée comme une « maisonnette sonore », un logis « à la sonorité de violon sec », une demeure au « vieux toit sonore¹²² ». Cette résurgence du substantif « sonorité » et de ses dérivés fait de l'espace japonais un espace théâtral au sens où il apparaît comme intrinsèquement musical, comme si la maison elle-même produisait des sons. La musicalité sur laquelle insiste Loti se révèle à nouveau comme une énième tentative de *féeriser* l'espace étranger.

121 *Ibid.*, p.149.

122 *Ibid.*, p.210, p.213, p.80.

Le jeu sur les sonorités se trouve bien sûr dans la représentation littérale des scènes musicales : Loti décrit à de nombreuses reprises les morceaux de *chamécen* que lui joue Chrysanthème. Si, comme nous le verrons, ces interludes musicaux ne parviennent pas toujours à déclencher la machinerie spectaculaire et l'enchantement du pittoresque, certaines scènes participent à l'immersion dans la rêverie exotique. C'est le cas notamment au chapitre XLIX où Loti écoute Chrysanthème

étendu, les yeux à demi fermés, regardant entre mes cils, qui s'abaissent avec une lourdeur involontaire, regardant de très haut un énorme soleil rouge mourir sur Nagasaki. J'ai l'impression assez mélancolique d'un effacement, d'un recul de toute ma vie passée et de tous les autres lieux de la terre¹²³.

A cet instant, la musique semble porter le décor et créer des visions oniriques qui conduisent à un effet de dépaysement. Ce dépaysement est exotique parce qu'il se révèle dans un cadre spectaculaire, parce qu'il est conçu comme un décor et une musique qui *s'offrent* à Loti. La musique est aussi présente dans les descriptions de la nature et du paysage japonais. Il est constamment question du chant des cigales décrit comme une musique omniprésente, un « orchestre discret mais innombrable [...] trémolo immense qui se fait doucement et éternellement sur toute la terre japonaise¹²⁴ », un bruit « strident, immense, éternel, qui sort nuit et jour » des campagnes, présent « partout et sans cesse [...] obsédant et infatigable¹²⁵ ». Mais le chant des cigales n'est pas la seule musique de la nature japonaise. Loti fait également mention de la « voix de basse-taille » des crapauds qui « se promènent et chantent sur les mousses les plus fines¹²⁶ », du « timbre triste¹²⁷ » des gerfauts, de la « musique gémissante du vent¹²⁸ » et du pays lui-même qui rend « comme une incessante vibration de cristal¹²⁹ »... Certes, de manière générale, la métaphore musicale n'est pas nécessairement théâtrale et encore moins un renvoi direct au genre de la féerie, mais dans le cadre de notre roman le choix du vocabulaire de Loti plonge le lecteur dans cet univers référentiel. Cela à travers le motif du « cristal¹³⁰ » notamment, matériaux précieux qui, parce qu'il n'est pas directement sonore mais le devient dans les rapprochements que fait Loti, crée un effet merveilleux en éveillant un imaginaire musical féérique. Il y a une réelle volonté chez Loti d'insister sur la musicalité du Japon, en témoigne la phrase où il évoque, encore une fois, les cigales et leur « joli

123 *Ibid.*, p.204.

124 *Ibid.*, p.209.

125 *Ibid.*, p.105.

126 *Ibid.*, p.91.

127 *Ibid.*, p.105.

128 *Ibid.*, p.140.

129 *Ibid.*, p.48.

130 Nous pouvons évoquer, sans être exhaustif, le chant des cigales décrit « comme la chute d'une cascade de cristal » (p.53), les « trompettes de cristal » qui « gloussent » lors de la fête religieuse au chapitre XXXIV (p.150) ou encore le rire des japonais, décrit comme « sec et cristallin » (p.211).

bruit sonore¹³¹ », expression, presque de l'ordre du pléonasme. Dès lors, on peut comprendre l'envie de mettre en musique *Madame Chrysanthème*, ce que fera André Messager dans son adaptation lyrique du livre de Pierre Loti¹³².

3. Une écriture didascalique

Un dernier élément de cette théâtralité associée au genre de la féerie est celui du style même de Pierre Loti que l'on pourrait qualifier de didascalique. Dans un texte dramaturgique, la didascalie a pour fonction de donner des indications au metteur en scène et aux comédiens. Lorsque la pièce de théâtre n'est pas représentée mais lue, elle permet au lecteur de visualiser la scène sur laquelle jouent les acteurs. Chez Loti, on peut identifier à plusieurs reprises des phrases qui se présentent comme des didascalies et qui invitent le lecteur à concevoir le Japon dans l'univers référentiel du théâtre. La première phrase du roman, dans l'avant-propos, en est un bel exemple : « En mer, aux environs de deux heures du matin, par une nuit calme, sous un ciel plein d'étoiles¹³³. » On ne trouve dans cette phrase ni verbe, ni marque énonciative, ni modalisation de l'énoncé. L'espace-temporel est indiqué de la façon la plus neutre possible, à la manière de l'indication didascalique. Ce seuil, que manifeste l'avant-propos, apparaît alors comme un seuil scénique, une invitation donnée au lecteur à concevoir le texte selon un prisme visuel et théâtral. Cette même imitation de la didascalie se trouve dans une moindre mesure au début du chapitre IV où l'on retrouve la neutralité de la modélisation et la fonction spatio-temporelle : « Trois jours ont passé. C'est à la tombée de la nuit, dans un appartement qui depuis la veille est le mien¹³⁴».

Un exemple différent mais qui rejoint les deux premiers est celui où Loti évoque les limites de sa propre langue pour décrire l'ambiance des soirées dans les maisons de thé :

Pour raconter fidèlement ces soirées-là, il faudrait un langage plus maniéré que le nôtre; il faudrait aussi un signe graphique inventé exprès, que l'on mettrait au hasard parmi les mots, et qui indiquerait au lecteur le moment de pousser un éclat de rire¹³⁵.

De manière implicite, ou inconsciente, le langage imaginaire est décrit comme un langage didascalique typique de la féerie, unissant travail littéraire et indications scéniques. En effet, la didascalie au coeur du récit romanesque peut aussi se concevoir comme un pas vers la féerie :

131 *Ibid.*, p.154.

132 Georges Hartmann et André Alexandre, *Madame Chrysanthème*, Comédie lyrique en 4 actes, 1 prologue et 1 épilogue, musique d'André Messager. Première représentation, Théâtre lyrique de la Renaissance, Paris, 30 janvier 1893 (orchestre dirigé par le compositeur). Édition de la partition, Paris, Choudens, 1902.

133 *M.C.*, *op.cit.*, p.45.

134 *Ibid.*, p.69.

135 *Ibid.*, p.99.

d'après Roxanne Martin, le genre de la féerie lui-même brouille les frontières du statut de la didascalie qui s'apparente à la fois à une « indication de régie » et une « description romanesque¹³⁶ ». Cette même incertitude se trouve naturellement dans *Madame Chrysanthème* par sa nature générique indéfinissable. Ainsi, l'écriture de Loti, souvent qualifiée d'« impressionniste », serait dans une certaine mesure plus proche de la didascalie. Dans cette perspective, on peut citer le caractère fragmentaire, le recours au présent et l'utilisation constante du tiret comme autres formes d'imitation des traits linguistiques de la didascalie.

Nous avons vu que tout au long de son récit, Loti tentait d'exotiser le Japon à travers les bornes de l'esthétique de la féerie, à la fois comme un *leitmotiv* enchanteur et pittoresque. Or, le regard de Loti et ses tentatives de mise en scène ne fonctionnent pas avec le Japon et la culture japonaise qui met à rude épreuve l'imaginaire de l'écrivain. Dans une certaine mesure, la métaphore de la féerie fonctionne aussi comme désenchantement. En effet, le genre de la féerie a manifesté au cours de son histoire à la fois l'enthousiasme des foules et son contraire. La surenchère de moyens techniques pour éveiller les sensations les plus fortes peut faire basculer la théâtralité vers l'artifice et dévoiler l'illusion théâtrale. Dans la mesure où Pierre Loti ne pense que dans le cadre du théâtre, sa déception et sa critique du Japon vont alors se faire elles-mêmes dans le cadre référentiel de la théâtralité, non par la mise en scène du Japon comme un spectacle de féerie réussi – même si Loti tente de le faire – mais par la représentation d'une féerie désenchantée où l'illusion ne fonctionne plus, un spectacle considéré comme trop artificiel pour y croire.

4. Une féerie désenchantée

a. Un monde artificiel

L'artifice se définit comme un « procédé d'imitation inventé pour créer l'illusion de la réalité¹³⁷ ». Au théâtre, l'objectif de l'artifice est alors d'imiter la nature ou de créer l'illusion de mondes merveilleux en faisant croire à des réalités. L'artifice scénique, qu'il soit sonore ou visuel, doit être caché pour que son effet fonctionne. Si la valeur artificielle de l'artifice supplante ses procédés d'illusion, il crée alors immédiatement un décalage avec le réel. Le motif de l'artificialité est au cœur des descriptions que fait Pierre Loti de l'espace japonais. Or, si les paysages japonais

136 Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré, Champion, 2007, p.66.

137 TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, ATILF / CNRS, Université de Lorraine.

sont décrits comme des décors de théâtre, la mise en évidence constante de l'artifice scénique est destinée à révéler leur caractère factice. L'arrivée de *La Triomphante* dans la baie de Nagasaki est décrite comme une scène d'ouverture, l'irruption dans une scène de théâtre où chaque élément naturel semble fabriqué, arrangé par un metteur en scène. Prenons le temps d'examiner ce lever de rideau qu'illustrent les premières lignes du chapitre II :

Vers trois heures du soir, toutes ces choses lointaines [les montagnes] s'étaient rapprochées, rapprochées jusqu'à nous surplomber de leurs masses rocheuses ou de leurs fouillis de verdure.

Et nous entrons maintenant dans une espèce de couloir ombreux, entre deux rangées de très hautes montagnes, qui se succédaient avec une bizarrerie symétrique – comme les « portants » d'un décor tout en profondeur, extrêmement beau, mais pas assez naturel. – On eût dit que ce Japon s'ouvrait devant nous, en une déchirure enchantée, pour nous laisser pénétrer dans son cœur même¹³⁸.

La description du paysage est celle d'un espace spectaculaire, qui provoque à la fois une expérience visuelle et émotionnelle. La répétition du participe passé « rapprochées » renforce le processus de visualisation et le verbe « surplomber » manifeste la position dominante du décor face à ceux qui le contemplent. La distribution grammaticale attribue au décor la fonction dynamique : l'espace est sujet (« ces choses lointaines s'étaient rapprochées ») tandis que les marins apparaissent dans une position passive de *regardants*¹³⁹. C'est sur cette relation de *regardé* et de *regardant* que repose la théâtralité. En introduisant cette relation dès le début du récit, Loti inscrit celui-ci dans un univers théâtral. Il faut se rappeler ici la définition de Josette Féral de la théâtralité :

[La théâtralité] semble être un *processus*, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* qui devient espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction¹⁴⁰.

L'espace est « porteur de théâtralité » dans la mesure où « le sujet y a perçu des relations, une mise en scène du spéculaire ». Par le schéma théâtral du *regardé* et du *regardant*, Loti se place d'emblée à distance de l'espace japonais qu'il fait se déployer, se mettre en scène, devant lui. Cette distanciation crée immédiatement l'impression d'un espace qui paraît inaccessible. Ici, Loti ne met pas l'accent sur le registre merveilleux mais sur la valeur artificielle de la théâtralité : le Japon se présente à lui comme un spectacle qui dévoile tous ses artifices et qui ne réussit pas à *illusionner* son spectateur. Dans ce cas, les procédés de théâtralisation ont pour objectif d'attribuer une valeur péjorative au paysage japonais où l'enchantement exotique semble impossible. Le vocabulaire employé éloigne le paysage japonais du champ sémantique de la nature pour le placer dans un

138 *M.C.*, *op.cit.*, p.48.

139 Le phénomène est le même dans la dernière phrase de l'extrait : « On eût dit que ce Japon s'ouvrait devant nous [...] ». Le Japon, sujet de l'action, se donne à voir aux marins.

140 Josette Féral, « La théâtralité: la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n°75, 1988. p.350.

univers de références théâtrales. L'espace japonais est un monde régi par les illusions de la représentation, et notamment celle du trompe l'œil. L'entrée dans la baie s'apparente à la traversée d'« une espèce de couloir ombreux ». Le couloir, comme espace de séparation et lieu de passage, conduit ici d'un monde à l'autre : l'arrivée au Japon apparaît comme l'irruption dans un monde artificiel. L'emploi de l'adjectif « symétrique » fait du paysage un décor anti-naturel, dont la dimension architecturale se prolonge et se double d'un sens scénographique dans la comparaison des « montagnes » avec des « portants¹⁴¹ ». La description romanesque se confond avec le vocabulaire technique de la mise en scène : le Japon apparaît comme un espace double, un lieu d'illusion qui, à la manière du décor de théâtre, met en tension des identités multiples. Si le Japon est un « décor » tout en « profondeur », il n'est « pas assez naturel » : la profondeur du paysage semble alors incertaine, ce qui renvoie de manière implicite à l'illusion d'une perspective théâtrale. Le Japon apparaît à l'équipage de *La Triomphante* comme « une déchirure enchantée » : comment ici, après toutes les références faites au théâtre, ne pas penser au lever de rideau ? Le vocable « déchirure » renvoie à la fois à l'univers sémantique du tissu, de l'étoffe, mais manifeste aussi l'idée d'une ouverture (que confirme le verbe « le Japon s'ouvrait devant nous », nous soulignons). Le paysage japonais est représenté comme un cadre de scène dont la « déchirure enchantée » délimite l'ouverture et la séparation de la scène avec les spectateurs. L'emploi du terme « déchirure » est lui-même un indice de désillusion : la « déchirure » comme action forte et violente contraste avec l'adjectif « enchantée » qui la qualifie et crée un effet d'étrangeté, une impression de facticité. Dans les dernières pages du roman, lorsque le bateau quitte le port de Nagasaki, l'éloignement est présenté comme la sortie d'un monde décoratif qui semble se refermer comme un éventail :

Nous sortons avec lenteur de la grande baie verte. Les groupes de femmes s'effacent. Le pays des ombrelles rondes à mille plissures se referme peu à peu derrière nous. [...] Et tout ce Japon finit en rochers pittoresques, en îlots bizarres sur lesquels des arbres s'arrangent en bouquets¹⁴²

L'apparition du large se révèle comme un retour à la nature, à la réalité, loin des « choses trop ingénieuses », comme la fin d'un spectacle où s'efface le dernier décor.

La représentation dynamique du décor participe aux effets d'illusion et de trompe-l'œil. Le paysage japonais semble *se donner en spectacle* à Loti et ses compagnons. Devant eux, le Japon « s'ouvr[e] », les montagnes se rapprochent, les arbres « s'arrang[ent] en bouquets », Nagasaki

141 Le portant est un montant qui soutient les décors : le terme renvoie donc directement au vocabulaire du théâtre et de la mise en scène théâtrale. Le vocable est à la fois utilisé en usage et en mention. A travers ces guillemets, Loti attire l'attention sur le caractère inattendu d'un tel mot dans la description du paysage. Cette mise en avant de l'étrangeté de sa propre métaphore renforce l'effet voulu de l'étrangeté du paysage.

142 *Ibid.*, p.230.

« s'illumin[e] [...] et se couvr[e] de lanternes¹⁴³ », s'éclaire à leurs pieds « comme un décor de féerie¹⁴⁴ ». Lorsqu'il est question d'une tempête celle-ci apparaît comme un « effort [...] exagéré » dont la « musique » est « trop grande¹⁴⁵ ». Ainsi, le décor semble parfois être animé par une présence humaine, celle d'un machiniste que dirigerait un metteur en scène. L'utilisation du trompe-l'œil hors du théâtre crée une ambiguïté avec le réel. Tandis qu'au théâtre le trompe-l'œil est utilisé pour faire figurer un décor vraisemblable ou, dans le cadre de la féerie, extraordinaire, Loti l'utilise pour donner au paysage réel (Nagasaki) un caractère illusoire. Si le trompe-l'œil est employé au théâtre pour représenter un paysage ou enchanter le spectateur, il est employé ici pour montrer le caractère factice et artificiel d'un espace. Dans cette perspective, la théâtralité dans le champ romanesque dévoile ce qui sur la scène de théâtre serait en principe caché. Autrement dit, le déplacement de la théâtralité hors du théâtre met en évidence les jeux de l'illusion qui ne révèlent plus un espace mais se révèlent eux-mêmes dans cet espace.

Pierre Loti présente le Japon comme un monde artificiel et factice parce que son voyage est vécu comme une déception. Le Japon qu'il décrit est « mièvre », « mignard », « bizarre », « affect[é] » et « exagéré », tels sont les mots qui reviennent comme des leitmotifs pour donner à voir un monde diminué, illusoire, auquel « on ne [s']attache pas¹⁴⁶ » désagréable par son manque d'intensité ou de vie. Il est surtout déçu par son histoire avec Chrysanthème qui n'a rien de la passion avec Aziyadé ou Rarahu. Si parfois il est « forcé de reconnaître » qu'elle est « gentille », il la trouve le plus souvent « exaspérante », « enfant gâtée », « sournois[e] », et il lui arrive de ressentir pour elle « une espèce de haine »... Le désenchantement de son mariage qu'il voit comme une « plaisanterie¹⁴⁷ » atteint son paroxysme au moment de leurs adieux, où il aperçoit Chrysanthème à son insu, comptant l'argent qu'il a donné pour son mariage. Cette désillusion que traduit l'impression de se trouver dans un spectacle raté, un « petit monde imaginé, artificiel », une « comédie bien piètre et bien banale¹⁴⁸ », révèle l'échec de l'exotisme lotien. Pourtant, comme nous l'avons constaté dans la première partie, la théâtralité et ses artifices sont au cœur de l'imaginaire de l'homme Julien Viaud et de l'auteur Pierre Loti. Comment expliquer alors l'emploi péjoratif du motif de l'artifice pour traduire la déception du voyageur ?

b. La désillusion

143 *Ibid.*, p.48-52.

144 *Ibid.*, p.54.

145 *Ibid.*, p.139.

146 *Ibid.*, p.217.

147 *Ibid.*, p. 85, p.190, p.122, p.86., p.225.

148 *Ibid.*, p.63, p.84.

Il est intéressant de constater que le motif du travestissement, omniprésent dans l'œuvre et la vie de Pierre Loti, est absent dans *Madame Chrysanthème*. Les rares moments où Loti semble imiter les coutumes japonaises, il n'y prend aucun plaisir et ressent même une impression désagréable :

J'écris par terre, assis sur une natte et m'appuyant sur un petit pupitre japonais orné de sauterelles en relief. [...] Et j'écris mes mémoires, en somme, - tout à fait comme en bas M.Sucre !... Par moments je me figure que je lui ressemble, et cela m'est bien désagréable¹⁴⁹...

Et lorsque l'identité de Loti s'estompe pour laisser place au jeu de rôle japonais, celui-ci apparaît comme une réduction de soi :

Voici que je me fais très bien à ce Japon mignard maintenant ; je me rapetisse et je me manière ; je sens mes pensées se rétrécir et mes goûts incliner vers les choses mignonnes, qui font sourire seulement¹⁵⁰[...].

Ainsi, le problème majeur du voyageur est que lors de ce voyage, il n'arrive pas à vivre le dépaysement exotique, autrement dit à se mettre dans la peau d'un autre. Comme l'écrit Barthes, le dépaysement de Loti se fait dans la quête d'un espace où il « peut plonger : c'est-à-dire s'enfouir, se cacher [...] s'absenter, mourir à tout ce qui n'est pas son désir ». Dans *Aziyadé*, le lieutenant anglais, double fictif de Pierre Loti, est un « homme du désir pur¹⁵¹» qui oublie son identité occidentale dans ses costumes turcs pour vivre ses fantasmes exotiques. D'après Bruno Vercier, « l'une des motivations essentielles qui poussent le voyageur Loti » est celle d'« être dans l'image, se fondre avec le décor » dans des pays étrangers où « il se sent en communion d'âme » et peut donc « revêtir le costume local¹⁵² ». Cette communion d'âme se fait par la rêverie exotique qui précède le voyage, rêverie que Julien Viaud conçoit bien souvent dès l'enfance. Or, le Japon, contrairement à l'Égypte, la Turquie ou Tahiti, ne fait pas partie des espaces rêvés et désirés avant d'être visités. L'absence de désir se voit notamment lorsque Loti compare son expérience japonaise avec son voyage à Istanbul :

Au milieu de ce calme et de ce silence du milieu de la nuit, je cherchai à ressaisir encore mes impressions poignantes de Stamboul. — Hélas ! non, elles ne revenaient plus, dans ce milieu trop lointain et trop étrange¹⁵³...

Le Japon est « trop étrange », trop *étranger*, à Loti pour qu'il puisse le désirer. Le voyage japonais apparaît comme l'exact opposé, le versant ridicule de l'expérience turque, ce que Loti remarque lui-

149 *Ibid.*, p.165.

150 *Ibid.*, p.203.

151 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p.173.

152 Bruno Vercier, *Pierre Loti D'Enfance et d'ailleurs*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2012, p.126.

153 *Ibid.*, p.87.

même en évoquant encore une fois son voyage à Stamboul : « Il semble vraiment que tout ce que je fais ici soit l'amère dérision de ce que j'avais fait là-bas¹⁵⁴... »

Pourtant le motif de l'artificialité fait partie intégrante d'*Aziyadé*, il se manifeste notamment à travers le baroque qui, d'après Marie-Paul de Saint-Léger est une esthétique essentielle pour appréhender le roman :

A la fuite et l'apparence, caractéristiques du héros baroque, se joignent, dans l'ensemble de l'œuvre de Loti, les thèmes essentiels du baroque : le déguisement, l'esthétisme, le décor, la démesure, le besoin effréné de liberté et la mort¹⁵⁵.

L'importance du décor dans *Aziyadé* conduit Marie-Paul de Saint-Léger à l'imaginer comme :

une représentation théâtrale de type baroque où l'apparence, c'est-à-dire la magnificence du décor et le trompe-l'œil, seraient primordiaux, les personnages n'occupant qu'une place secondaire¹⁵⁶.

Cette théâtralité baroque dont il est question, *illusionne* le héros qui se sent immergé dans son théâtre exotique et peut ainsi devenir autre : le dépaysement lotien fonctionne. En témoigne, la description que le narrateur fait de lui-même dans son tableau turc :

Je ferme mes rideaux, j'allume ma lampe et mon feu ; le décor change et mes idées aussi. Je continue ma lettre devant une flamme joyeuse, enveloppé dans un manteau de fourrure, les pieds sur un épais tapis de Turquie. Un instant je me prends pour un derviche, et cela m'amuse¹⁵⁷.

L'espace turc – intérieur ou extérieur – n'est pas en soi artificiel (au sens où il n'imité pas la réalité mais est bien un espace réel) mais Pierre Loti le décrit de cette manière pour mieux le concevoir comme le décor de ses désirs, comme un tableau dans lequel il se fond, ce que dit explicitement son narrateur : « être soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière¹⁵⁸ ». Le décalage que produit l'artificialité scénique est donc indispensable à Loti pour se mettre en scène et ainsi se sentir dépaycé. Cette omniprésence du motif de l'artifice se révèle d'autant plus que celui-ci est un signe qui appartient à Loti et non aux espaces qu'il décrit dans ses romans. Loti sape le Japon en le présentant comme un espace factice parce qu'il ne peut s'y oublier pour y jouer son théâtre exotique. L'artifice comme machine à rêve devient un principe de désillusion. Mais la théâtralité turque elle-même menace par moment de basculer dans son revers :

j'eus peur surtout de prononcer une rengaine d'opéra-comique. Mon costume y prêtait d'ailleurs : une glace m'envoyait une image déplaisante de moi-même, et je me faisais l'effet d'un jeune ténor, prêt à entonner un morceau d'Auber. C'est ainsi que, par moments, je ne réussis plus à me prendre au sérieux

154 *Ibid.*, p.212.

155 Marie-Paul de Saint-Léger, *Pierre Loti l'Insaissable*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.14.

156 *Ibid.*, p.14.

157 Pierre Loti, *Aziyadé*, *op.cit.*, p.72.

158 *Ibid.*, p.89.

dans mon rôle turc ; Loti passe le bout de l'oreille sous le turban d'Arif, et je retombe sottement sur moi-même, impression maussade et insupportable¹⁵⁹.

Si cette « impression insupportable » est rare dans *Aziyadé*, elle est un thème constant de *Madame Chrysanthème* où Loti se voit comme un mauvais acteur qui « [s]e fai[t] l'effet de jouer pour [lui]-même quelque comédie bien piètre¹⁶⁰ ». Cette construction grammaticale illustre un mouvement réflexif récurrent chez le narrateur qui *se voit* jouer et cette image lui est intolérable. Car si le narrateur de Loti semble toujours jouer dans les récits et les romans, le fait de s'en rendre compte et de le manifester bouleverse la rêverie exotique.

A plusieurs reprises, le jeu d'acteur de Loti sonne faux, son comportement apparaît d'ailleurs plutôt que comme un jeu, comme une imitation qui relève presque de l'inaction et témoigne d'un manque d'enthousiasme flagrant. Le problème du langage est en cela très révélateur. Les premiers échanges de Loti avec un japonais sont ceux avec le *djin* qui va le conduire au *Jardin-des-fleurs*. Après avoir indiqué sa destination, Loti fait un commentaire sur son propre langage :

J'ai répondu cela en trois mots appris par cœur, un peu à la manière perroquet, étonné que cela pût avoir un sens, étonné d'être compris¹⁶¹ [...].

Les mots japonais sonnent faux dans la bouche de Loti dont la « manière perroquet » illustre l'impression d'imiter, comme un mauvais acteur qui ne fait que réciter une réplique et ne cherche pas à se l'approprier. Loti semble négliger la langue japonaise pour rester spectateur et se détacher d'un spectacle qui, parce qu'il n'en comprend pas les signes linguistiques, semble faux et inconsistant. Au chapitre XX, où le narrateur observe Chrysanthème endormie, la barrière de la langue s'apparente à un renoncement :

Quel dommage que cette petite Chrysanthème ne puisse pas toujours dormir : elle est très décorative présentée de cette manière,- et puis, au moins, elle ne m'ennuie pas. - Peut-être, qui sait ? Si j'avais le moyen de mieux comprendre ce qui se passe dans sa tête et dans son cœur... Mais, c'est curieux, depuis que j'habite avec elle, au lieu de pousser plus loin l'étude de la langue japonaise, je l'ai négligée, tant j'ai senti l'impossibilité de m'y intéresser jamais¹⁶²...

Ce renoncement fait du Japon un univers décoratif inaccessible qui, à la manière d'un spectacle, ne peut qu'être *regardé*. Ainsi, lorsque Loti décrit les conversations qu'il entend dans les maisons de thé, il les présente comme « des causeries à bâtons rompus dont le sens souvent échappe, des quiproquos sans fin à mots étranges¹⁶³ ». Les échanges en japonais sont vus comme des « quiproquos » justement parce que le sens lui « échappe ». L'utilisation du substantif « quiproquo »

159 *Ibid.*, p.108.

160 *M.C.*, *op.cit.*, p.84.

161 *Ibid.*, p.56.

162 *Ibid.*, p.109.

163 *Ibid.*, p.98.

- technique souvent employée dans la dramaturgie – place Loti dans un univers théâtral dont il n’arrive pas à saisir le sens, un monde de malentendus dont il se détache volontairement. Le narrateur semble négliger la langue japonaise pour rester spectateur de scènes dans lesquelles il n’arrive pas à jouer. Car Loti, plutôt que jouer, imite ; comme c’est le cas lorsqu’il descend du petit char à son arrivée : « Il faut mettre pied à terre, paraît-il, et grimper à présent par un sentier étroit presque à pic¹⁶⁴ ». Le mode impératif semble traduire une directive scénique et la tournure impersonnelle du verbe « paraître », utilisé en incise, renforce l’impression de détachement, de mise à distance d’un acteur qui joue sans grand enthousiasme. L’incapacité à exprimer des sentiments témoigne aussi de ce mauvais jeu d’acteur : au chapitre XXXIV, Loti, qui n’a pas vu Chrysanthème depuis plusieurs jours, a « *presque* un remords, sans qu’il n’y paraisse¹⁶⁵ » de l’avoir abandonnée. Le narrateur n’arrive pas à s’immiscer dans son spectacle japonais, sa passivité apparaît dès lors comme celle d’un spectateur qui n’a « plus rien à faire qu’à regarder¹⁶⁶ » et qui se laisse porter comme il se laisse littéralement porter dans le « sampan » qui le fait accoster sur l’île japonaise¹⁶⁷. Si l’ailleurs exotique existe pour Loti que s’il peut s’y mettre en scène, l’exotisme japonais est alors impossible. Le spectacle, comme nous l’avons évoqué, est présenté comme une féerie ratée. Loti-spectateur est aussi déçu parce qu’il semble voir la machinerie et les coulisses du spectacle – ainsi lorsqu’il attend tourné vers sa fenêtre avec Yves la venue de la première femme qu’il doit épouser, le charme est immédiatement rompu parce qu’il voit les préparatifs de son arrivée :

Je regarde par-dessus son épaule et j’aperçois – vue de dos – une petite poupée en toilette que l’on achève d’attifer dans la rue solitaire : un dernier coup d’œil maternel aux coques énormes de la ceinture, aux plis de la taille. [...] J’entends le portail qui s’ouvre, je remonte. Des socques de bois se déposent à terre ; l’escalier crie sous des pieds déchaussés... Nous nous regardons, Yves et moi, avec une envie de rire¹⁶⁸...

Lors de ses grands fêtes, Pierre Loti ne supportait pas de voir ses invités arriver avec leurs costumes sous le bras pour s’habiller dans sa maison-théâtre¹⁶⁹. Car pour lui, il n’est pas question de déguisements dans ses fêtes, mais bien d’une représentation théâtrale donnée pour vraie. Ainsi, pour que le costume soit réel, il ne doit pas exister de coulisses. Or, ici, le costume (bien réel) devient

164 *Ibid.*, p.58.

165 *Ibid.*, p.145, (nous soulignons).

166 *Ibid.*, p.51.

167 *Ibid.*, p.55.

168 *Ibid.*, p.71.

169 Voir à ce sujet l’article d’Alain Quella-Villégier concernant la fête médiévale du 12 avril 1888 : « On raconta que, voulant pousser à fond la couleur locale, Loti avait voulu envoyer chercher ses invités à la gare dans une charrette traînée par quatre bœufs aux cornes dorées, comme au temps des rois Mérovingiens ! On prétendit également que le chemin de fer de l’État organisait un train spécial. C’est par le train ordinaire de Paris que sont, en fait, arrivés Mme Adam, Émile Blavet du *Figaro*, Adrien Marie du *Monde illustré*, et quelques autres. Les invités, moins d’une trentaine, devaient se présenter déguisés et porter un nom d’époque. » Alain Quella-Villégier, « Une fête médiévale chez Pierre Loti, à Rochefort, le 12 avril 1888 », *Le Moyen Âge en jeu* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2010 (généré le 04 mai 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pub/33223>

dans les yeux de Loti un déguisement parce qu'il voit les préparatifs de la rencontre. Pierre Loti s'aperçoit lui-même son spectacle en cherchant constamment à regarder derrière le décor. Ainsi, dans la maison de thé avant sa rencontre avec M. Kangourou, alors qu'il contemple les « campagnes mouillées [...] dans les fonds du décor immense », il écoute une voix de femme accompagnée d'une guitare, musique et décor qui le charment tout à fait. Mais au moment où il veut voir derrière les cloisons de papier d'où provient la voix, le nouveau spectacle lui inspire une forme de répulsion :

Tant pis ! Je vais essayer de regarder entre les châssis légers, - par une fente que j'aperçois là-bas. Oh ! Le spectacle singulier : évidemment de jeunes élégants de Nagasaki en train de faire la grande fête clandestine ! [...] ils sont là une douzaine assis en rond par terre ; longues robes en coton bleu à manches pagodes, longs cheveux gras et plats surmontés d'un chapeau européen de forme melon ; figures niaisées, jaunes, épuisées, exsangues. A terre, une quantité de petits réchauds, de petites pipes, de petits plateaux de laque, de petites théières, de petites tasses ; - tous les accessoires et tous les restes d'une orgie japonais ressemblant à une dînette d'enfants¹⁷⁰.

L'emploi du substantif « orgie » qui résonne comme un jugement moral est doublé d'une impression d'étrangeté, de malaise, que donne la comparaison à une innocente « dînette d'enfants ». Le désenchantement est alors sans réserve et le spectacle exotique que cherchait à (se) représenter Pierre Loti bascule dans le grotesque. Ainsi, la musicalité d'abord merveilleuse des trompettes de cristal a finalement le bruit de « dindons gigantesques, gloussant pour faire peur¹⁷¹ », et les japonaises que Loti avant son arrivée imagine « pas plus haute[s] qu'une poupée » ont pour lui un « air bibelot d'étagère », « un air je ne sais quoi » et font partie d'un monde « laid » et « grotesque¹⁷² ». Ces sentiments péjoratifs à l'égard des japonais, qui vont de l'indifférence la plus froide à l'aversion la plus véhémente, s'expliquent notamment par l'impression d'étrangeté qu'ils provoquent chez le narrateur. Pour comprendre ces réactions, il est nécessaire de revenir au contexte historique et artistique du japonisme dans lequel Loti découvre le Japon. Le Japon lui apparaît comme un décor de pacotille où il croit voir tout ce qu'il connaît déjà, mais aussi comme un espace d'altérité où il se trouve confronté à un monde qui lui semble profondément lointain. C'est ce choc que produit la rencontre des représentations occidentales d'une imagerie exotique avec la réalité japonaise que nous allons à présent étudier, cela pour mieux saisir la valeur théâtrale et factice que Loti attribue au Japon.

170 *Ibid.*, p.62-63.

171 *Ibid.*, p.147.

172 *Ibid.*, p.45, p.61, p.51.

Chapitre 2. Le point de vue occidental

Le roman de Pierre Loti n'est pas seulement sur le Japon mais sur les rapports du Moi à l'Autre, sur la manière dont le regard occidental découvre l'espace japonais. Loti est connu pour la multitude de ses voyages mais, lorsqu'il se rend en 1885 à Nagasaki en tant que lieutenant de vaisseau, c'est la première fois qu'il met un pied sur la terre nipponne. C'est avec un regard occidental imprégné par la mode du japonisme qu'il va appréhender la culture japonaise. Cette double posture – entre le nouveau et le connu – permet d'envisager la tension au cœur de l'exotisme de *Madame Chrysanthème*. Le Japon est un territoire totalement inconnu de Loti, qui lui apparaît comme un espace nouveau et menaçant. Mais c'est en même temps un pays qui évoque à Loti une surabondance d'images et de références issues du mouvement japoniste qui se diffuse largement à son époque. Sa perception du Japon est tiraillée entre une méconnaissance complète du territoire japonais et une impression de *déjà-vu* constante. La place de l'exotisme dans *Madame Chrysanthème* n'est donc pas si facile à identifier : il semble à tout moment apparaître puis disparaître, oscillant entre l'étranger et le familier. Cette familiarité, Loti la partage avec toute sa génération.

1. L'image confrontée au réel

a. Le Japonisme

Le retour des relations diplomatiques et commerciales du Japon avec l'Occident à la fin des années 1850 et l'ouverture du Japon sur l'extérieur au début de l'Ère *Meiji* (1868) créent un véritable engouement chez les Occidentaux pour l'art japonais. C'est de cet engouement que naît le mouvement du japonisme que l'on peut définir comme l'influence des arts du Japon et de la culture japonaise dans tous les domaines artistiques de la culture occidentale : peinture, sculpture, architecture, artisanat... Avant le milieu du XIXe siècle, l'existence des estampes et de la porcelaine japonaise étaient connues en France mais la réouverture du Japon conduit à une large diffusion de l'art japonais, qui s'explique par la multiplication des échanges commerciaux. La venue d'objets japonais passionne les collectionneurs qui vont les faire connaître progressivement au grand public. La participation du Japon à l'*Exposition universelle* de Paris en 1867 contribue aussi à cet essor. Ainsi, au cours des vingt années qui suivent cette *Exposition*, l'art japonais, jusque-là réservé à une partie de l'avant-garde ou aux collectionneurs les plus spécialisés, devient un véritable phénomène de mode. Les estampes japonaises, que l'on ne trouvait que dans certaines boutiques parisiennes sont à présent commercialisées dans les grands magasins comme *Le Louvre* ou *Le Printemps*. Cette vogue de l'art japonais conduit à une mercantilisation du mouvement japoniste :

Le passage est sensible entre un commerce de l'art japonais réservé à une élite d'esthètes et d'amateurs cultivés, baignant dans une curiosité intellectuelle, et un consumérisme propre aux sociétés occidentales de la fin du XIXe siècle. En épousant l'aspiration des industries d'art à renouveler leur production, le japonisme vient parfaitement répondre aux exigences d'une bourgeoisie avide de marquer d'une empreinte originale le goût et le style de son temps. [...] De manière criante, ce sont des manufactures en plein essor qui se saisissent des ressources du japonisme, conscientes d'un marché en pleine croissance et de la nécessité de lui offrir de nouveaux objets de désir¹⁷³.

La marchandisation croissante des objets nippons conduit à une forme de plagiat occidental que l'historien de l'art Ernest Chesneau dénonçait dès 1878 distinguant l'art japonais des « japonaiseries » à l'Exposition universelle de la même année :

Toutes les œuvres exposées sous l'étendard du soleil levant ne sont pas également parfaites. On y rencontre des lots de camelote, des porcelaines surtout à décor rouge et or, d'un aspect banal et d'une forme commune qui rappellent les formes et l'aspect de nos porcelaines bourgeoises de la rue Paradis-Poissonnière. A tant faire que d'imiter, le choix n'est pas heureux¹⁷⁴.

Cette « tendance à l'imitation des fabriques européennes » renforce la confusion et l'incertitude entre art japonais et « japonaiserie » occidentale. Or, en arrivant au Japon pour la première fois,

173 Olivier Gabet, « Le Japon pour tous », *Japonismes*, sous la direction d'Olivier Gabet, Paris, Flammarion, 2014, p.95.

174 Ernest Chesneau, « Exposition universelle. Le Japon à Paris (deuxième et dernier article) », *Gazette des Beaux-arts*, 1^{er} novembre 1878, p.850.

Pierre Loti a cette image mercantile du Japon à l'esprit, ce qui explique son impression de *déjà-vu* constante. Il pense ainsi pénétrer dans un monde qu'il connaît trop bien :

je me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par les peintures des laques et des porcelaines [...] Je l'avais deviné ce Japon-là, bien longtemps avant d'y venir¹⁷⁵.

L'exotisme japonais est saturé d'images : aucun pays comme le Japon n'a été représenté de manière aussi intensive et dans un laps de temps aussi réduit. En effet, le Japon est véritablement découvert par les occidentaux à travers la surproduction d'images dans un contexte moderne et industriel. Ainsi, la marchandisation et la représentation en série vont dessiner les contours de l'imaginaire exotique du Japon. Dans le roman, le narrateur présente les japonaises comme une succession d'apparitions toutes identiques : la jeune femme japonaise qu'il rencontre au chapitre XLII est une « poupée comme les autres évidemment, poupée d'étagère et rien de plus¹⁷⁶ ». Les paysages ou les femmes japonaises et leur costume ont pour lui une valeur de bibelot. Ses propriétaires, M. Sucre et madame Prune, sont décrits comme « deux impayables, échappés de paravent¹⁷⁷ ». Les japonais apparaissent à Loti comme les *imitations* de représentations de paravent vues et revues dans les salons parisiens :

Parfois nous croisons une dame, empêtrée dans sa robe, mal assurée sur ses hautes chaussures de bois, personnage de paravent qui se trousse sous un parapluie de papier peint¹⁷⁸ [...].

La figuration japonaise devenue réalité est présentée comme grotesque : les « personnages de paravents » sont maladroits sur leurs « hautes chaussures », empêtrés dans leur costume. Cette maladresse sur laquelle insiste Loti, présente les japonais comme de mauvais acteurs qui imitent plutôt qu'ils ne jouent, nouvel indice de l'échec de l'exotisme lotien. Le Japon lui apparaît comme une mise en scène fallacieuse et dérisoire des bibelots nippons. Il est intéressant de comparer la réaction de Pierre Loti avec celle d'Emile Guimet qui décrivait, dix ans plus tôt dans *Promenades japonaises*, ses impressions lors de son arrivée au Japon :

Lorsqu'après [...] vingt-trois jours de traversée on entrevoit les terres japonaises dessiner, dans les brumes du matin, leurs silhouettes étranges, une double émotion envahit l'âme. Au plaisir bien légitime d'arriver au port vient s'ajouter la joie de toucher enfin à ce pays presque fantastique que le dix-huitième siècle nous fait deviner sur des laques, des paravents, des porcelaines et des ivoires [...]. C'est vraiment une impression singulière de se sentir vivre au milieu de ce peuple si vivant et si étrange. A chaque instant, on retrouve un aspect, une pose, un groupe, une scène qu'on a déjà vus sur des faïences [...] ou des

175 *M.C., op.cit.*, p.63-64.

176 *Ibid.*, p.170.

177 *Ibid.*, p.101.

178 *Ibid.*, p.57.

peintures ; et la scène est réelle, le groupe vous sourit, la pose n'est pas une fiction, l'aspect n'est plus un rêve¹⁷⁹.

Emile Guimet voit la rêverie exotique s'incarner et devenir réalité. Découvrir ce qu'il imaginait jusqu'alors lui procure un sentiment de satisfaction sûrement parce que le Japon est un pays qu'il avait désiré avant son voyage. Pour Loti, qui n'a pas le même intérêt pour le Japon, l'impression de *déjà-vu* est désagréable, c'est l'image mercantile qui l'emporte sur l'émotion exotique décrite par Guimet. Ainsi, s'imaginant voir les bibelots japonais s'animer devant lui, Loti multiplie les représentations grotesques et dérisoires. Mademoiselle Jasmin, celle qu'il devait épouser avant de rencontrer Chrysanthème, est présentée comme une image sortie d'une « tasse à thé » :

Ah ! Mon Dieu, mais je la connaissais déjà ! Bien avant de venir au Japon, je l'avais vue, sur tous les éventails, au fond de toutes les tasses à thé – avec son air bête, son minois bouffi, – ses petits yeux percés à la vrille au-dessus de ces deux solitudes, blanches et roses jusqu'à la plus extrême invraisemblance, qui sont ses joues¹⁸⁰.

L'exclamation de surprise au début de cet extrait naît du choc que provoque la confrontation entre l'image et la réalité. Car si Loti croit revoir une représentation décorative, il se trouve face à une japonaise bien réelle. Cette réalité, insoupçonnée jusqu'ici, éveille en lui un chancellement interprétatif, une forme d'ébranlement de sens : l'objet bibelot est-il le *vrai* Japon ou existe-t-il une profondeur cachée derrière ce que Loti conçoit comme décoratif ? Dans l'expérience japonaise de Loti, le familier côtoie l'altérité insaisissable. C'est justement parce qu'il croit connaître « par cœur¹⁸¹ » le Japon, que la séparation entre la figuration et le réel est plus grande et la surprise plus déconcertante.

b. Une impression d'étrangeté

Les représentations décoratives et figuratives que Loti a du Japon se heurtent à la réalité. Dès son arrivée, lorsqu'il est conduit au Jardin-des-fleurs, il voit par « l'entrebâillement » des toiles cirées de la voiture, un « Japon [...] maussade, crotté, à demi noyé » par la pluie. Ce qui le conduit à comparer ce « singulier Japon » avec les images qu'il avait en tête :

Tout cela, maisons, bêtes ou gens, que je ne connaissais encore qu'en images ; tout cela que j'avais vu peint sur les fonds bien bleus ou bien roses des écrans et des potiches, m'apparaissant dans la réalité sous un ciel noir, en parapluie, en sabots, piteux et troussé¹⁸².

179 Emile Guimet, *Promenades japonaises*, Paris, G. Charpentier, 1878, p.10.

180 *M.C.*, *op.cit.*, p.72.

181 *Ibid.*, p.81.

182 *Ibid.*, p.57.

Le jeu sur les couleurs révèle la désillusion : le « ciel noir » sous lequel Loti voit apparaître le Japon s'oppose aux images bleu et rose de son imaginaire exotique. Cette confrontation se retrouve dans la comparaison entre la représentation des japonais et la réalité. Chrysanthème, avec sa « jolie coiffure apprêtée », sa « taille toujours penchée en avant » et sa « ceinture nouée derrière en un pouf énorme », a une silhouette connue par quiconque ayant « regardé une de ces peintures sur porcelaine ou sur soie, qui encombrant [les] bazars ». Cette apparence, à laquelle Loti attribue un signe de noblesse, contraste avec les « figures » de la bourgeoisie ou du peuple :

On ne trouve guère que dans la classe noble ces personnages à grand visage pâle peint en rose tendre, ayant un long cou bête et un air de cigogne. Ce type distingué [...] est rare, surtout à Nagasaki. Dans la bourgeoisie et dans le peuple, on est d'une laideur plus gaie, qui va jusqu'à la gentillesse souvent. Toujours les mêmes yeux trop petits, pouvant à peine s'ouvrir, mais des figures plus rondes, plus brunes, plus vives¹⁸³ [...].

Dans cet extrait, Loti semble critiquer deux visions qui s'affrontent. La « classe noble » apparaît comme artificielle face à la bourgeoisie et au peuple. La comparaison animale avec la cigogne attribuée à ce « type distingué » une forme de léthargie, un état d'apathie qui accentue l'impression de bibelot. À l'inverse, le peuple et la bourgeoisie sont présentés comme laids, parce qu'ils ne correspondent pas à l'imagerie japonaise de Loti et provoquent un contraste trop fort avec celle-ci. Et ces « figures », qu'il décrit comme étant « plus vives », lui semblent peut-être trop vivantes, trop réelles, pour être exotiques. La coexistence de ces deux visions japonaises opposées, du trop familier et du trop étranger, empêche le dépaysement exotique.

Le narrateur est surpris des réalités dont il n'avait pas même soupçonné l'existence. Ainsi, lorsqu'il se rend avec Yves et Chrysanthème au temple d'Osueva, il est déconcerté par l'architecture en granit « d'une forme rude et primitive » qui contraste avec « les mièvreries d'alentour » :

En vérité ces escaliers et ces portiques des temples sont les seules choses un peu grandioses que ce peuple ait imaginées ; elles étonnent, on ne les dirait pas japonaises.

Parce que cette architecture ne correspond pas à sa représentation du Japon, Loti ne peut la concevoir comme japonaise. Mais l'imagerie japonisante réapparaît immédiatement :

sur tout ce granit, il n'y a que les papillons roses de l'ombrelle de Chrysanthème qui jettent une couleur un peu gaie, un peu éclatante¹⁸⁴.

183 *Ibid.*, p.81.

184 *Ibid.*, p.90.

Face au Japon, il se trouve dans une position d'entre-deux où l'alternance constante entre le méconnu et le *déjà-vu* lui procure un sentiment d'étrangeté. Le Japon semble échapper à toute classification et apparaît aux yeux d'un occidental imprégné par les images du japonisme comme un espace fuyant et imprévisible.

Cette impression d'étrangeté, que procure l'écart profond entre le lointain et le familier, Loti la ressent avant même son arrivée au Japon, alors qu'il est encore au large des côtes de Nagasaki :

Déjà l'air plus frais qu'on respirait cette nuit-là nous reposait, nous vivifiait délicieusement, – nous rappelait nos nuits de quart d'autrefois, l'été, sur les côtes bretonnes... Et pourtant, à quelle distance nous en étions, de ces côtes familières, à quelle distance effroyable¹⁸⁵ !...

On perçoit de manière significative ici l'effroi causé par le vertige entre l'impression familière que donne le Japon, qui rappelle des souvenirs personnelles, et en même temps la conscience d'une distance démesurée, tant géographique que culturelle. Le Japon crée un paradoxe dans la mesure où le familier, qui ne devrait pas être source d'inquiétude, le devient. En ce sens, Loti se trouve confronté à une forme d'*inquiétante étrangeté*, au sens freudien du terme. L'*inquiétante étrangeté* (*Unheimlich*) définie par Freud comme le familier (*Heimlich*) qui s'inverse en son contraire, l'inquiétant, se réalise « quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant¹⁸⁶ ». Ce phénomène angoissant ressurgit dans plusieurs situations, notamment lorsque Loti entend les appels de Chrysanthème :

Chrysanthème se met de toute sa force à hérer :

– Ho ! Oumé-San..an..an..an ! (En français : Ohé madame Pru..u..u..u..ne !)

Je ne connaissais pas ces intonations-là à sa petite voix ; son appel traînant, dans la sonorité obscure de minuit, a un accent si étranger, si inattendu, si bizarre, qu'il me donne une impression de lointain et extrême exil...

Le cri de son épouse japonaise – décrite comme une « petite créature pour rire, mièvre de formes et de pensées » qu'il croit trop bien connaître – crée un effet de surprise et de rupture, une « fissure dans l'édifice¹⁸⁷ » japoniste pour reprendre le titre d'un article de Carla Calargé.

Au delà de l'impression d'étrangeté, la confrontation entre l'image et le réel fait émerger chez Loti un discours sur la modernité japonaise qu'il conçoit comme une mascarade, une imitation risible de la modernité occidentale.

185 *Ibid.*, p.46.

186 Martine Menès, « L'inquiétante étrangeté », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol.56, n°2, 2004, p.21.

187 Carla Calargé, « Une fissure dans l'édifice colonial : inquiétante étrangeté ou agentivité féminine ? Le cas de quatre nouvelles de Maupassant », *Nineteenth-Century French Studies*, vol.41, n°1/2, 2012-2013, p.105-121.

c. Modernité et mascarade

Jean-Pierre Montier, tout en soulignant l'enthousiasme des occidentaux pour le Japon à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, insiste sur son ambivalence :

Les premiers diplomates qui [...] rapportent des objets d'art ou d'artisanat contribuent à alimenter aussi bien le japonisme (l'idée d'un Japon spiritualiste, charmant, merveilleusement médiéval) que son envers, la crainte envers un pays perçu comme despotique et potentiellement fanatique. Le Japon est vu comme une Chine dont les vices et les qualités seraient exacerbés, mais qui serait bien plus à redouter que le vieil Empire du Milieu, en raison justement de son entrée volontariste dans la modernité occidentale¹⁸⁸.

C'est avec ce double regard que Loti se rend au Japon : la société japonaise fascine et perturbe l'esthète occidental qui n'aime « rien tant dans les pays d'Orient que de [lui] permettre de célébrer les civilisations antiques ». La bizarrerie du Japon est justement dans l'impression qu'il donne « d'être à la fois antique *et* à la pointe de la modernité¹⁸⁹ ». C'est donc aussi de cette alliance des contraires que vient le malaise ressenti par Pierre Loti, lui qui conçoit le voyage comme une évasion dans le temps. Ce sentiment d'étrangeté que suscite l'irruption d'une modernité occidentale dans ce que Loti percevait comme un décor « d'autrefois » se remarque notamment dans la scène chez le photographe :

Cela étonne et cela déroute, un photographe niché là, dans tout ce Japon d'autrefois. [...] La cour d'entrée est une irréprochable japonerie, avec des lanternes et des arbres nains. Mais l'atelier où l'on pose pourrait être aussi bien à Paris ou à Pontoise : mêmes chaises en « vieux chêne », même poufs défraîchis, colonnes en plâtre et rochers en carton¹⁹⁰.

L'étonnement du voyageur est aussi un désenchantement : la curiosité exotique, aux côtés d'éléments trop familiers, perd sa valeur pittoresque. Loti revient sur ce rapprochement entre l'Occident et l'Extrême-Orient lorsqu'il évoque la ville de Kito au début des *Japoneries d'Automne* :

Jusqu'à ces dernières années, elle était inaccessible aux Européens, mystérieuse ; à présent, voici qu'on y va en chemin de fer ; autant dire qu'elle est banalisée, déchue, finie¹⁹¹.

188 Jean-Pierre Montier, *Pierre Loti et le Japon*, Rennes, Éditions Ouest-France, Collection Littérature – lettre de..., 2012, p.7-9.

189 *Ibid*, p.9.

190 *M.C.*, *op.cit.*, p.185.

191 Pierre Loti, *Japoneries d'Automne*, *op.cit.*, p.96.

Le mythe d'un espace inexploré, que peut produire le Japon en tant qu'île longtemps isolée du reste du monde, se brise face à la modernité que Loti voit comme l'irruption de l'Occident – du connu – dans un lieu qui jusque là était source de rêverie parce qu'encore étranger.

Loti exècre cette modernité qu'il conçoit comme une forme d'occidentalisation et d'uniformisation de l'ailleurs. Ainsi, il est souvent question des « quartiers cosmopolites » de Nagasaki dont la diversité culturelle horrifie le narrateur :

Dans ce quartier cosmopolite exhalant une odeur d'absinthe, tout est pavoisé et on tire des pétards en l'honneur de la France. Des files de djins passent, traînant, de toute la vitesse de leurs jambes nues, nos matelots de la *Triomphante* qui joue de l'éventail et qui poussent des cris. On entend notre pauvre « Marseillaise » partout ; des marins anglais la chantent durement du gosier, sur un mouvement traînant et funèbre comme leur « God Save ». Dans tous les bars américains, les pianos mécaniques la jouent aussi pour attirer nos hommes, avec des variations et des ritournelles odieuses¹⁹²...

La Marseillaise, qui résonne dans le chant des marin anglais, dans les bars américains et parmi les files de djins japonais, produit des visions funèbres et inquiétantes. Cet extrait, qui donne à voir une scène de fête, a une valeur hallucinatoire, presque cauchemardesque : les images et les sons s'enchaînent, s'accélèrent et sont repris comme les « ritournelles » des « pianos mécaniques ». Déjà lorsque Loti voit apparaître Nagasaki, cette impression d'uniformisation domine :

Quand Nagasaki parut, ce fut une déception pour nos yeux : au pied des vertes montagnes surplombantes, c'était une ville tout à fait quelconque. En avant, un pêle-mêle de navires portant tous les pavillons du monde, des paquebots comme ailleurs, des fumées noires et, sur les quais, des usines ; en fait de choses banales déjà vues partout, rien n'y manquait. [...] nous nous disions : Où sommes-nous vraiment ? - Aux États-Unis ? - Dans une colonie anglaise d'Australie, - ou à la Nouvelle-Zélande ??... Des consulats, des douanes, des manufactures ; un dock où trône une frégate russe ; toute une *concession* européenne avec des villas sur les hauteurs, et, sur les quais, des bars américains à l'usage des matelots¹⁹³.

Nagasaki semble faire immédiatement obstacle à la quête du rêve exotique de Pierre Loti. Jusqu'en 1855, Cette ville est la seule où les contacts entre le Japon et le monde extérieur sont possibles ; après la restauration *Meiji*, elle est au centre du pouvoir économique japonais, notamment en raison des nombreux navires qui y sont construits. Face à cet espace ouvert au monde, Loti développe un profond sentiment de mélancolie :

Il viendra un temps où la terre sera bien ennuyeuse à habiter, quand on l'aura rendue pareille d'un bout à l'autre, et qu'on ne pourra même plus essayer de voyager pour se distraire un peu¹⁹⁴...

192 *Ibid.*, p.93.

193 *Ibid.*, p.50.

194 *Ibid.*

Confronté à la modernité et l'industrialisation, le voyageur circule dans un lointain standardisé, vidé de sa valeur de dépaysement. L'effet d'évasion que procure le voyage n'est alors plus possible. Ainsi, les images d'un Japon mythique se heurtent sans cesse à la réalité, comme c'est le cas au chapitre V, lors de la signature du contrat de mariage :

au milieu d'un de ces quartiers nouveaux, d'aspect cosmopolite, dans une laide bâtisse prétentieuse qui est une espèce de bureau d'état civil, la chose a été signée et contresignée, en lettres étonnantes, sur un registre, en présence d'une réunion de petits êtres ridicules qui étaient jadis des *Samourai* en robe de soie, – et qui sont des *policemen* aujourd'hui, portant veston étriqué et casquette à la russe¹⁹⁵.

L'emploi de l'anglais pour évoquer les officiers d'état civil (« policemen ») est pour Loti une marque de modernité et d'occidentalisation qui s'apparente à une forme de mascarade. En effet, ceux qu'il décrit comme « de petits êtres ridicules » et qui portent un « veston étriqué » et une « casquette à la russe » apparaissent comme désincarnés, déshumanisés en témoigne l'emploi du mot « êtres » et la valeur risible de l'adjectif « ridicules ». Ils s'opposent aux Samourai et cette opposition crée un effet burlesque où les « policemen » japonais apparaissent comme des êtres désormais déguisés qui « jadis » portaient une « robe de soie » : le mythique bascule dans le grotesque. Si ces hommes habillés à l'occidentale avaient l'apparence de Samourai, ils sembleraient bien plus réels aux yeux de Pierre Loti. Cette distinction entre le passé et le présent japonais est si forte dans l'esprit de l'écrivain, que la présence des « japonais d'aujourd'hui » lui semble factice dans les « très vieux temple[s] » d'autrefois :

Ils ne devaient pas ressembler aux Japonais d'aujourd'hui, les hommes qui ont conçu ces temples d'autrefois, qui en ont construit partout, qui en ont rempli ce pays jusque dans ses derniers recoins solitaires¹⁹⁶.

On perçoit, dans cet extrait, l'admiration qu'éprouve Loti à l'égard des japonais du passé qui, parce qu'ils n'existent plus, sont source d'une rêverie inépuisable. A l'opposé, les japonais qu'il découvre lui apparaissent comme un défilé de personnages déguisés qui imitent les occidentaux. Le motif du costume européen revient à de nombreuses reprises dans sa description des japonais, de M. Kangourou notamment, lors de leur première rencontre :

Entrée de M. Kangourou. Complet en drap gris, de la *Belle-Jardinière* ou du *Pont-Neuf*, chapeau melon, gants de filoselle blancs. Figure à la fois rusée et niaise ; presque pas de nez, presque pas d'yeux. Révérence à la japonaise : plongeon brusque, les mains posées à plat sur les genoux, le torse faisant angle droit avec les jambes comme si le bonhomme se cassait [...]. Nouvelle révérence. Il m'en fait pour chaque mot que je dis, comme s'il était un pantin à manivelle[...]¹⁹⁷.

195 *Ibid.*, p.78.

196 *Ibid.*, p.140.

197 *Ibid.*, p.65.

Le narrateur insiste sur la provenance européenne du costume pour mieux tourner en dérision le personnage. La « révérence » de M. Kangourou est présentée comme celle d'un être factice, un automate : aux yeux de Loti, M. Kangourou, parce qu'il lui semble déguisé, joue un rôle risible, désincarné, qui s'oppose aux images exotiques d'un Japon ancestral conçues comme une réalité bien plus importante pour Loti que le monde contemporain. Si les japonais du passé s'incarnent dans un univers de signes exotiques facilement identifiable pour Pierre Loti, les « japonais d'aujourd'hui » semblent jouer ce qu'il appelle une « japonerie » :

Alors, oubliant toute sa politesse, son cérémonial, toute sa japonerie, il la prend par la main, la force de se lever, de venir en face du jour mourant, de se faire voir¹⁹⁸.

Ici M. Kangourou, qui s'apprête à présenter Chrysanthème au narrateur, oublie « toute sa japonerie », tout son jeu d'acteur qui semble faux justement parce qu'il s'inscrit dans une modernité que Loti conçoit comme une perte de sens. Les Japonais, pour le narrateur, jouent *au japonais* comme ils jouent *à l'occidental*. Ainsi M. Kangourou, qui retrouve « sa japonerie » lors de l'arrangement du mariage :

De grands discours en japonais, des répliques sans fin. M. Kangourou, qui n'est blanchisseur et mauvais genre qu'en français, a retrouvé pour parlementer des longues formules de son pays. De temps en temps, je m'impatiente ; je demande à ce bonhomme, que je prends de moins en moins au sérieux :

- Voyons, dites nous vite, Kangourou ; est-ce que cela se démêle, est-ce que cela va finir ?

- Tout à l'heure, Missieu, tout à l'heure.

Et il reprend son air d'économiste traitant des questions sociales¹⁹⁹.

Le jeu de la « japonerie » se confond avec le jeu de la modernité (celui de l'économiste) et cette confusion provoque chez Loti une mécompréhension, un malaise profond qui ébranle son imaginaire exotique. Cette question de la modernité comme mascarade nous renvoie à l'obsession de Loti pour le costume et le travestissement. En effet si, comme nous l'avons déjà constaté, Loti ne se travestit pas, ce sont les japonais qui semblent constamment déguisés. Ce retournement témoigne à nouveau de l'échec exotique : Loti ne peut se mettre dans la peau de l'autre Japonais parce qu'il perçoit déjà cet autre comme un personnage déguisé. Le narrateur a alors le sentiment d'être piégé dans une mascarade sur laquelle il n'a aucune prise.

Le discours sur la modernité s'accompagne d'une critique d'un japonisme mercantile. Le narrateur voit ainsi le Japon comme les coulisses du japonisme occidental :

198 *Ibid.*, p.74.

199 *Ibid.*, p.74-75.

ces petites bonnes gens que l'on aperçoit au passage, exerçant avec patience des métiers minutieux dans la pénombre de leurs maisonnettes ouvertes. - Ouvriers accroupis, sculptant avec des outils imperceptibles ces ivoires drolatiques ou odieusement obscènes, ces étonnantes merveilles d'étagère qui font tant apprécier, par certains collectionneurs d'Europe, ce Japon jamais vu. - Peintres inconscients, jetant à main levée, sur fond de laque, sur fond de porcelaine, des dessins appris par cœur ou transmis dans leur cervelle par une hérédité millénaire ; peintres automates, traçant des cigognes pareilles à celles de M. Sucre, ou d'inévitables petits rochers, ou d'éternels petits papillons... Le moindre de ces enlumineurs, à la très insignifiante figure sans yeux, possède au bout des doigts le dernier mot de ce genre décoratif, léger et spirituellement saugrenu, qui tend à nous envahir en France, à notre époque de décadente imitation, et devient déjà chez nous la grande ressource des fabricants d'*objets d'art* à bon marché²⁰⁰.

Pierre Loti se fait l'effet de découvrir les ouvriers du japonisme qui réalisent les représentations d'un « Japon jamais vu », un Japon idéalisé, et qui, en quelque sorte, *trompent* le voyageur ou le collectionneur. Ces ouvriers n'apparaissent même pas comme des illusionnistes mais comme des automates illusoires, des pantins qui répètent inlassablement les mêmes gestes pour faire les mêmes objets sans conscience artistique. Aux yeux de Loti, la vision est désagréable, presque inadmissible : l'objet exotique, auquel il donne tant de valeur, se révèle être un objet d'apparence trompeuse, une marchandise de pacotille.

Présenté comme une mascarade japoniste, voire comme une mascarade occidentale, un défilé d'êtres costumés, illusoires et grotesques, le Japon perturbe profondément Pierre Loti parce qu'il le plonge dans un système de signes autre que le sien. Confronté à une véritable altérité, Loti ne peut que calquer, en vain, son propre système référentiel – la théâtralité – pour donner à voir un pays qu'il ne comprend pas. Il nous faut à présent chercher à identifier la grille de lecture symbolique que pose Loti sur l'esthétique japonaise. *Madame Chrysanthème* offre une pluralité d'exemples pour appréhender la manière dont un voyageur peut percevoir une culture qui lui est totalement étrangère.

2. Mettre en scène l'insaisissable

a. Un espace inaccessible

L'accostage du narrateur se fait dans un *sampan*, une petite embarcation qui possède une cabine dans laquelle il doit se coucher. C'est donc enfermé dans un espace étroit, avec pour seul champ de vision l'entrebâillement d'une « ratière », qu'il va faire la transition entre le bateau et Nagasaki. Ce court épisode a toute son importance car il présente de manière à la fois physique et

200 *Ibid.*, p.228.

métaphorique l'impression désagréable que ressent Loti à l'égard d'un pays qui lui semble impénétrable :

Yves alors, d'un geste de bras dans le vent et à la pluie, appelle une espèce de petit sarcophage en bois blanc [...]. La chose s'approche ; je m'élanche dessus ; puis par une petite trappe en forme de ratière [...] je me glisse et m'étends tout de mon long sur une natte [...]. J'ai juste la place de mon corps couché, dans ce cercueil flottant – qui est d'ailleurs d'une propreté minutieuse, d'une blancheur de sapin neuf. Je suis bien abrité de la pluie [...] et me voilà en route pour la ville, naviguant à plat ventre dans cette boîte ; bercé par une lame, secoué méchamment par une autre, à moitié retourné quelquefois[...].

Loti « [s]'élance » sur le sampan dans une dynamique que l'on pourrait presque qualifier de conquérante qui est immédiatement freinée par l'enfermement dans ce qu'il appelle « une espèce de petit sarcophage », un « cercueil flottant » - lexique mortuaire indiquant l'absence de toute possibilité d'action. A présent en position passive, Loti semble se trouver à la merci de l'espace étranger dans lequel il pénètre. Les deux mouvements inverses des flots qui tantôt le « berc[ent] », tantôt le « secouent méchamment », semblent annoncer l'effet que va produire le Japon sur Loti : entre l'engourdissement face au *déjà-vu* et la déstabilisation face à l'étranger. Mais ce premier épisode japonais présente surtout la manière dont le voyageur se trouve téléporté dans un espace insaisissable. Lorsque Loti met pied à terre, la pluie l'empêche de voir ce qui se trouve devant lui. Or, si les indices météorologiques sont un élément concret et physique, ils peuvent aussi se comprendre comme un signe métaphorique :

Alors j'émerge de mon sarcophage, me disposant à mettre le pied, pour la première fois de ma vie, sur le sol japonais. Tout ruisselle de plus en plus et la pluie fouette dans les yeux, irritante, insupportable. A peine suis-je à terre, qu'une dizaine d'êtres étranges, difficiles à définir dès l'abord à travers l'ondée aveuglante – espèces de hérissons humains traînant chacun quelque chose de grand et de noir – bondissent sur moi, crient, m'entourent, me barrent le passage. L'un d'eux a ouvert sur ma tête un immense parapluie, à nervures très rapprochées, sur lequel des cigognes sont peintes en transparent²⁰¹ [...].

La perte de repère du voyageur semble totale. La pluie qui l'aveugle est « irritante » et « insupportable » - cette irritation sera l'impression constante du narrateur face à ce qu'il ne peut définir : il voit les *djins* qui se présentent à lui mais ne peut les « définir » réellement. Si le verbe « définir » est employé pour montrer l'impossibilité de Loti de délimiter visuellement les *djins*, il signifie aussi l'impossibilité de *représenter* le Japon, de le circonscrire dans son propre système de pensée. Cette définition impossible conduit Loti à comparer les *djins* à des « espèces de hérissons humains », créatures équivoques, silhouettes incertaines, mi-humaines mi-animales – exemple manifeste du glissement sémantique de l'*étranger* vers l'*étrange*. Le plus curieux dans cet extrait,

201 *Ibid.*, p.55.

qui accentue cet effet d'étrangeté, est la vision très précise des cigognes peintes sur l'« immense parapluie ». L'apparition d'un détail figuratif dans un espace flou et incertain évoque déjà l'« interruption saugrenue » dont parlera Loti au chapitre XI. Ici encore, Loti ne semble percevoir en détail que ce qu'il connaît déjà : l'imagerie japoniste.

Loti a sans cesse le sentiment d'être enfermé dans des espaces qui ne permettent aucune visibilité. Ainsi, à l'épisode du sampan fait suite celui du char dans lequel Loti est enfermé et « s'engourdi[t] dans le bruit et les secousses²⁰² ». Le paysage que décrit le narrateur se caractérise par une « absence de lointains, de perspectives », la montagne aperçue lors de ce trajet vers le *Jardin-des-Fleurs* produit une impression d'écrasement, d'enfermement, elle est présentée comme « un couvercle oppressant » au-dessus de la tête. Chaque espace apparaît comme une limite qui empêche de voir au-delà : les « palissades en bambou très élevées masqu[ent] la vue », le *Jardin-des-Fleurs* est une maison « presque sans ouverture » près d'une « paroi de la montagne, toute tapissée de fougères mouillées ». Pour y parvenir, il faut passer par un chemin « encaissé et sombre²⁰³ ». A l'intérieur, Loti se retrouve dans une grande pièce délimitée par des cloisons de papier derrière lesquelles il entend des voix et un chant. Il va regarder à travers « une fente » un spectacle qu'il « ne devai[t] pas voir²⁰⁴ ». Loti semble toujours *entrevoir* plutôt que voir le Japon, il ne peut jamais accéder totalement aux espaces japonais, ce qui, d'après Isabel Kranz, montre l'impossibilité de saisir la culture japonaise :

Cette idée selon laquelle la surface visible cacherait quelque chose, un Japon plus authentique, poursuit le protagoniste tout au long du roman: il est souvent question de personnes qu'on entend et qu'on devine derrière des murs de papier, mais qui restent inaccessibles; Loti entend sans cesse des bruits derrière lui et quand son regard se porte vers le lointain, il est généralement question de ce qu'il présume derrière ce qu'il voit. Mais Loti n'est pas en mesure de pénétrer jusque-là. Il a au contraire toujours l'impression de se retrouver dans une japonaiserie²⁰⁵.

Loti est alors condamné à la passivité du spectateur qui ne peut pénétrer sur la scène exotique. Pour prendre un terme anachronique, Loti semble toujours « hors-champs ». Cloison, tente de gaze, mur de papier, clôture, parois, sont autant d'éléments de séparation qui reviennent comme des *leitmotiv* et qui font du Japon un espace infranchissable.

b. Un autre système de signes

202 *Ibid.*, p.57.

203 *Ibid.*, p.58-59.

204 *Ibid.*, p.61.

205 Isabel Kranz, *op.cit.*, p.23.

Loti se retrouve confronté à un système sémantique qu'il n'arrive pas à saisir. L'Empire des signes dont parlera plus tard Roland Barthes, est présenté dans *Madame Chrysanthème* comme un lieu dans lequel Loti ne parvient pas à saisir le sens derrière les apparences :

il ne nous est pas possible, à nous, de pénétrer les dessous pleins de mystère que les choses peuvent avoir. Ces usages, ces symboles, ces figures, tout ce que la tradition et l'atavisme ont entassé dans les cervelles japonaises, provient d'origines profondément ténébreuses pour nous [...] *parce que nous ne sommes pas les pareils de ces gens-là*²⁰⁶.

Loti critique à de nombreuses reprises les bibelots japonais, qui sont pourtant proches de son goût d'esthète pour les costumes et les décors. Or, ce qui a une valeur futile et superficielle en Occident, apparaît au Japon comme essentiel et possède dès lors une autre signification, ce que Loti reconnaît lui-même :

Je souris en moi-même au souvenir de certains salons dits japonais encombrés de bibelots et tendus de grossières broderies d'or sur satin d'exportation, que j'ai vus chez les belles Parisiennes. Je leur conseille, à ces personnes, de venir regarder comment sont ici les maisons des gens de goût. [...] En France, on a des objets d'art pour en jouir ; ici, pour les enfermer, bien étiquetés, dans une sorte d'appartement mystérieux, souterrain [...] En de rares occasions seulement, [...] on ouvre ce lieu impénétrable²⁰⁷.

Il est certain que Loti remarque dans la culture japonaise une profondeur de sens que la réappropriation occidentale n'a pas su saisir, une signification perdue dans l'exportation de l'art japonais en Occident. Mais malgré cette concession, le narrateur insiste tout au long de son récit sur l'artificialité japonaise, cela parce qu'il n'arrive pas à calquer sur le Japon son propre système de signes. La découverte de la culture japonaise et de son altérité remet en question les fondements de l'esthétique occidentale. Loti se trouve face à une autre conception de l'espace, de la beauté, de la nature – un système de signes qui appréhende le réel d'une manière bien différente. Cet écart interprétatif de l'espace symbolique japonais crée un univers incongru où tout semble artificiel et « pour de faux ». Loti va faire du Japon un spectacle pour lui donner du sens, cela en le chargeant d'images et de signes qui lui appartiennent. Examinons à présent, à travers différents exemples concrets, la confrontation entre ces deux univers symboliques, et la manière dont Loti théâtralise un système qui lui est étranger.

L'habitation japonaise

Comme l'indique Caroline Mathieu, l'architecture japonaise en France est « longtemps considérée comme exotique et dépaysante²⁰⁸ ». Lors des *Expositions universelles* de 1867 et de

206 M.C., *op.cit.*, p.148.

207 *Ibid.*, p.157.

208 Caroline Mathieu, « La découverte de l'architecture japonaise. Le rôle des expositions universelles. » *Japonismes*, sous la direction d'Olivier Gabet, Paris, Flammarion, p.12.

1878, le public parisien découvre une toute autre conception de l'espace domestique. La sobriété du mobilier et la simplicité de l'ornementation sont perçues comme des éléments pittoresques. Aux premières réactions de surprise que provoque l'habitat japonais, semble immédiatement se substituer une imagerie japonaise. Transformation d'un ailleurs inconnu en espace figuré, déplacement vers un champ référentiel et symbolique, ce processus d'exotisation est déjà à l'œuvre dans l'esprit de Loti lorsqu'il se rend au Japon :

La maison est bien telle que je l'avais entrevue dans mes projets de Japon, avant l'arrivée, durant les nuits de quart : haut perchée, dans un faubourg paisible, au milieu des jardins verts ; – elle est toute en panneaux de papier, et se démonte, quand on veut, comme un jouet d'enfant. Des familles de cigales chantent nuit et jour sur notre vieux toit sonore. On a, de notre véranda, une vue à vol d'oiseau très vertigineuse, sur Nagasaki, ses rues, ses jonques et ses grands temples ; à certaines heures tout cela s'éclaire à nos pieds comme un décor de féerie²⁰⁹.

La maison qu'habitent Loti et Chrysanthème est présentée comme un décor pittoresque, au milieu d'une nature verdoyante. Le narrateur évoque les changements de décor que rend possible le système de cloison de la maison japonaise : « elle est toute en panneaux de papier, et se démonte, quand on veut, comme un jouet d'enfant. » Cette réduction par la comparaison infantile fait de la maison japonaise un espace risible, miniature et factice, qui « se démonte » à loisir comme un jeu. On assiste ici à une confrontation entre deux conceptions de la maison : Loti ne saisit pas la manière dont les japonais habitent l'espace. Les cloisons dans l'architecture japonaise font partie d'une philosophie de la spatialité qui considère l'homme et son milieu comme intrinsèquement liés et qui, dans cette perspective, se distingue de la conception occidentale de l'espace. L'habitat japonais évolue avec son milieu – il est ouvert, présent au monde. Cette perméabilité de la maison avec le réel est difficile à appréhender pour un occidental habitué à concevoir la maison comme un abri, une protection qui isole du monde et de la nature. Ainsi, la mécompréhension de Loti tient non seulement de la saturation préexistante d'images japonistes mais aussi de sa conception occidentale de l'espace. Pierre Loti perçoit l'espace ouvert que constitue l'habitat japonais comme un espace théâtral : l'*engawa* (plate-forme surélevée qui borde la maison) est alors conçu comme un balcon duquel Loti, en spectateur, observe une scène devant lui. C'est le cas dans l'extrait précédemment cité où le narrateur voit de la « véranda », le lointain qui lui apparaît comme un « décor de féerie ». On retrouve ce même motif lorsque Loti « par la véranda toute grande ouverte » observe « les fonds [d'un] décor immense » qui ressemblent à un « paysage enchanté²¹⁰ ». L'ouverture qui, dans la tradition japonaise, est un signe de perméabilité, d'approche sensorielle de l'homme à son milieu,

209 M.C., *op.cit.*, p.80.

210 *Ibid.*, p.62.

devient chez Loti un signe théâtral, le cadre d'un spectacle, autrement dit une frontière illusoire. Comment expliquer ce contraste entre deux modes de perception de l'habitat japonais ?

Les fenêtres dans la maison occidentale sont des ouvertures cadrées et filtrées, des vitres qui agissent comme des écrans face au monde. A l'inverse, les *shōji* sont des parois coulissantes qui modulent l'espace intérieur en multipliant les possibilités d'ouverture. C'est sur ce lien entre le dedans et le dehors que se trouve le point de dissemblance : tandis qu'en Occident, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est un cadre limité et fixe, dans la tradition japonaise, l'ouverture est *mouvante*. L'espace de l'intime, que constitue la maison, est alors continuellement mis en relation avec le monde et évolue selon la lumière, le vent ou les saisons. Isabelle Berthet-Bondet revient sur le traitement de la limite comme un élément déterminant du mode d'habitat et par conséquent du mode d'être : tandis qu'au Japon « la limite est traitée comme une transition », en Occident, elle est « matérialisée par la façade²¹¹ » et par l'écran que constitue la fenêtre. Cette communion entre l'espace domestique et l'environnement extérieur est inconcevable dans l'imaginaire de Pierre Loti, les modes d'ouvertures de la maison japonaise sont alors conçus, à la manière du mode de perception occidental, comme des cadres de scène, qui délimitent un spectacle. On retrouve cette théâtralisation des *shōji* lorsque ceux-ci séparent deux pièces d'une même maison, ainsi au chapitre III :

j'ai entendu des chuchotements au-dessus de ma tête, puis un bruit de panneaux que l'on faisait courir très vite dans leurs glissières ; évidemment c'était pour me cacher ce que je ne devais pas voir ; on improvisait pour moi l'appartement où je suis, – comme, dans les ménageries, on fait un compartiment séparé à certaines bêtes pendant la représentation. [...] Je vais essayer de regarder entre les châssis légers, – par une fente que j'aperçois là-bas. Oh ! le spectacle singulier : évidemment de jeunes élégants de Nagasaki en train de faire la grande fête clandestine !

La théâtralité est évidente ici : le déplacement des *shōji* que Loti présente comme des « panneaux que l'on fai[t] courir très vite dans leurs glissières » s'apparente à un déplacement de panneaux décoratifs au théâtre. Les *shōji* apparaissent alors comme des châssis mobiles, des coulisses²¹² qui cachent à Loti le spectacle. La simple délimitation des pièces japonaises se transforme alors en un rituel théâtral : la méconnaissance du *shōji* – qui contrairement au mur, ouvre sur de nouveaux espaces – conduit Loti à le concevoir comme un accessoire de théâtre et à se représenter les espaces dévoilés comme des spectacles. Cette insistance que porte le narrateur sur le motif de la limite (les parois, les paravents, les panneaux) révèle une fois encore sa mise à distance volontaire du Japon : évoluant dans un espace où il n'a plus de repère, Loti choisit de rester en arrière scène et de

211 Isabelle Berthet-Bondet, *20 Maisons nippones. Un art d'habiter les petits espaces*, Marseille, Parenthèses, Collection « Architectures », 2013, p.18.

212 Notons que le mot « coulisse » signifie à la fois le panneau mobile qui porte les décors mais aussi la partie d'un théâtre cachée au public.

délimiter ce qu'il voit dans un cadre infranchissable. Ainsi, la confrontation entre deux modes d'habitat est un nouvel indice sur la manière dont Loti théâtralise l'altérité japonaise.

La lumière et l'obscurité

Ce que Loti ne comprend pas devient dans son écriture un élément artificiel. C'est le cas de son traitement des lanternes qui reviennent comme un motif obsédant. Un témoignage non négligeable de cette omniprésence est l'occurrence du mot même de « lanterne » qui apparaît à quarante-cinq reprises. Ces lanternes sont de toutes sortes : en « papier peinturluré », « lanternes à fleurs », « lanternes en forme d'oiseaux, de dieux, d'insectes », lanternes « mêlées de feuillage », lanternes « multicolores »... Les lanternes dont il est principalement question, sont des *chôchin* : modes d'éclairages portatifs suspendues à des bâtons de bambou qu'utilisent les japonais principalement lors de leur déplacement. L'abat-jour en papier recouvre une bougie et l'ensemble diffuse une lumière très douce. Dans les descriptions de Loti, on constate qu'à chaque fois que sont mentionnées les lanternes, il est aussi question de l'obscurité :

les deux bandes de femmes se séparent ; leurs lanternes de papier peinturluré, qui s'éloignent, tremblotent et se balancent à l'extrémité de bâtons flexibles — qu'elles tiennent du bout des doigts, comme on tiendrait une canne à pêche pour prendre à l'hameçon dans l'obscurité des oiseaux nocturnes. [...] On voit [...] les lanternes rouges de ma nouvelle famille qui s'en vont là-bas dans le lointain, qui descendent toujours, qui se perdent dans ce gouffre béant au fond duquel est Nagasaki²¹³.

On remarque l'accent mis sur la fragilité de la lumière qui « tremblot[e] » et se « per[d] » dans l'obscurité. Le motif exotique de la lanterne a ici une valeur d'étrangeté que donne la métaphore de la pêche : l'hameçon au bout duquel on attrape des poissons permettrait ici d'attraper des « oiseaux nocturnes ». La métaphore donne forme à une plongée aquatique dans la nuit de Nagasaki : l'obscurité japonaise apparaît alors comme un monde de métamorphoses, un espace polymorphe et incertain. Loti semble choisir volontairement une métaphore d'une grande incongruité pour traduire l'artificialité qu'il ressent devant ce qu'il perçoit comme une *parade* nocturne et décorative. Cette étrangeté que met en avant Loti vient certainement de son trouble face à un traitement de la lumière qui lui est étranger. Dans la tradition japonaise, les sources de lumières préservent l'obscurité qui, d'après Junichiro Tanizaki, fait partie intégrante de l'esthétique japonaise :

Je crois que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses. De même qu'une pierre phosphorescente qui, placée dans l'obscurité émet un rayonnement, perd, exposée au plein jour, toute sa fascination de joyau précieux, de même le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre²¹⁴.

213 *Ibid.*, p.76-77.

214 Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2011, p.63-64.

L'immense variété de lanternes et leur place omniprésente dans le quotidien des japonais notamment à l'ère d'*Edo* et au début de l'ère *Meiji* (leur importance est moindre depuis l'apparition de l'électricité) s'expliquent justement par la volonté japonaise de magnifier l'ombre. La lumière tamisée que diffusent les lanternes ne vient pas rivaliser avec l'obscurité mais s'intègre à celle-ci pour l'exalter. Loti évoque cette profusion de lanternes, notamment lors des fêtes religieuses :

Des lanternes et des lanternes... De ma vie, je n'en avais tant vu, ni de si bariolées, ni de si compliquées, de si extraordinaires²¹⁵.

Les termes employés inscrivent les lanternes dans le champ de l'artifice (l'adjectif « bariolées » renvoie à un ensemble de couleurs mal assorties et disparates), de l'inexplicable (« compliquées ») et du merveilleux (« extraordinaire »): trois adjectifs qui, en étant associés, provoquent eux-mêmes un effet hétéroclite et incongru, une dissonance qui révèle l'impossibilité pour Loti de s'évader dans l'exotisme. Si Loti attribue aux *chôchin* une valeur artificielle, cela s'explique sans doute parce que ces lanternes ne semblent pas seulement remplir une fonction d'éclairage et lui apparaissent alors comme des objets de pacotilles, des lumières d'apparat. Le mode d'éclairage japonais est ainsi présenté par Loti comme un énième signe théâtral :

Puis tout ce Nagasaki s'illuminait à profusion, se couvrait de lanternes à l'infini ; le moindre faubourg s'éclairait, le moindre village ; la plus infime cabane, qui était juchée là-haut dans les arbres et que, dans le jour, on n'avait même pas vue, jetait sa petite lueur de ver luisant. Bientôt il y en eut, des lumières, il y en eut partout ; de tous les côtés de la baie, du haut en bas des montagnes, des myriades de feux brillaient dans le noir, donnant l'impression d'une capitale immense, étagée autour de nous en un vertigineux amphithéâtre. Et en dessous, tant l'eau était tranquille, une autre ville, aussi illuminée, descendait au fond de l'abîme²¹⁶.

La structure énumérative et répétitive de la description matérialise un paysage qui s'illumine comme une scène de théâtre, un « amphithéâtre » qu'éclairent des effets scéniques de lumière. On retrouve cette théâtralisation des lanternes au chapitre XXXIV :

Les rues suivent une pente ascendante (car les temples sont toujours sur des hauteurs) et, à mesure que nous montons, à la féerie des lanternes et des costumes s'en ajoute une autre, qui est lointaine, bleuâtre, vaporeuse : tout Nagasaki, avec ses pagodes, ses montagnes, ses eaux tranquilles pleines de rayons de lune, s'élevant en même temps que nous dans l'air. Lentement, pas à pas si l'on peut dire, cela surgit alentour, enveloppant d'un grand décor diaphane tous ces premiers plans où papillotent des lumières rouges et des banderoles de toutes couleurs [...]²¹⁷.

Les lanternes « au premier plan » apparaissent comme les accessoires d'un décor de théâtre, leur lumière « papillot[e] » : ce verbe manifeste bien l'effet déconcertant que produisent les sources de

215 *M.C., op.cit.*, p.156.

216 *Ibid.*, p.52-53.

217 *Ibid.*, p.149

lumière japonaises chez Loti – il renvoie à la fois au scintillement et au manque de netteté et de cohérence d'une image où l'ombre est présente malgré tout.

Qu'elles soient utilisées au quotidien ou dans les cérémonies religieuses, les lanternes japonaises que découvre Loti s'inscrivent dans un système de signes qui lui est étranger : en respectant l'obscurité, la lumière filtrée par le papier a une fonction révélatrice qui s'inscrit dans une conception traditionnelle japonaise de l'ombre et de la lumière. Ainsi le mot « Kagé », qui désigne l'ombre et le reflet, désigne en même temps la lumière. Le langage japonais met en évidence une conception du monde propre à la pensée japonaise pour laquelle la réalité n'est constituée que d'ombres et de reflets en mutation permanente. D'après Magumi Sakabe, cette conception réflexive considère le monde comme une succession de métamorphoses :

Il n'y a que des ombres. Il n'y a que des reflets. Il n'y a que des lumières. Il n'y a que des figures. Donc, il n'y a que « Kagé ». Vraiment, dans le monde, il n'y a que des reflets [...] : cela veut dire, par conséquent - il n'y a que ce qui se reflète successivement ou réciproquement, il n'y a que des changements, il n'y a que des événements, il n'y a que ce qui se métamorphose infiniment²¹⁸.

Nous ne saurions pousser de manière exhaustive cette réflexion sur la pensée métaphysique japonaise. Notre objectif est de mieux comprendre le vertige que peut ressentir le voyageur occidental face à une culture qui se déploie et évolue dans un autre champ de signification.

« *L'Empire des signes* »

Il est intéressant à plus d'un titre de comparer la vision de Pierre Loti du Japon avec celle de Roland Barthes. Il ne s'agit pas, par cette comparaison, d'enlever tout crédit au romancier qui, comme nous l'avons évoqué précédemment, n'a pas l'objectif de l'ethnologue et encore moins celui du sémiologue. Comme le rappelle Bruno Vercier dans la Préface déjà citée,

[Loti] écrit ce qu'il voit, il dit ce qu'il ressent [...] ses impressions sont presque toujours situées, modalisées, rapportées au Moi[...]²¹⁹.

Cette subjectivité propre à la démarche romanesque se distingue donc forcément de l'ambition sémiologique de Roland Barthes. Si *L'Empire des signes* est lui aussi un récit de voyage (mais pas un roman), la démarche de Barthes permet d'appréhender la manière dont l'Occident et le Japon conçoivent le *signe*. La volonté de Roland Barthes est de se rendre au Japon « sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité²²⁰ » – sans concevoir le Japon comme une « réalité » mais

218 Magumi Sakabe, « Le masque et l'ombre dans la culture japonaise : ontologie implicite de la pensée japonaise », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°3, juillet-septembre 1982, p.340-341.

219 Bruno Vercier « Préface », *op.cit.*, p.14.

220 Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 2007, p.11.

comme un système de signes. Pour ne pas tomber dans le piège des voyageurs occidentaux qui « acclimatent » leur inconnance de l’Orient « grâce à des langages connus », Barthes se dissocie de la réalité pour s’immerger dans ce qu’il conçoit comme un « système symbolique inouï²²¹ ». La démarche de Barthes dans *L’Empire des signes* est bien celle du sémiologue : son voyage à travers le Japon est un voyage à travers les signes japonais – il se rend « là-bas » non comme « visiteur » mais comme « lecteur²²² ». Or, c’est dans l’immersion d’un Japon qu’il conçoit comme « fictif », que le théoricien va sortir de lui-même et aller à la rencontre de l’altérité des signes japonais. En effet, le Japon lui apparaît comme la découverte d’une altérité absolue au sens où « l’autre ne peut y être l’image du même²²³ ». Le voyage au Japon permet d’aller au-delà de soi, d’ébranler sa personne dans la mesure où l’ailleurs japonais opère une « mutation, [u]ne révolution dans la propriété des systèmes symboliques²²⁴ ».

Les systèmes de communications qu’étudie la sémiologie (langage, rites symboliques, formes de politesse, images, etc.) sont constitués de signes. Jean-Marie Klinkenberg donne une définition simple du « signe » comme une chose « qui vaut pour autre chose aux yeux de quelqu’un placé dans telle circonstance²²⁵ ». Comprendre le signe – faire le lien entre la chose et son substitut – suppose de connaître le *code* dans lequel s’inscrit ce signe. Le signe suppose une structuration relative du réel qui peut être d’ordre culturel – c’est ainsi que Roland Barthes analyse le système sémiologique qui structure la culture japonaise. Cette démarche va à l’encontre de celle de Pierre Loti qui évolue parmi les signes japonais sans chercher à faire le lien entre ce qu’il perçoit (le signifiant) et le sens culturel de ce qu’il perçoit (le signifié). Si le signe ne fait plus sens, seul résonne le signifiant qui donne alors au voyageur l’impression d’évoluer dans un monde de représentations. On comprend alors dans quelle mesure le mode du signifiant peut prendre une valeur théâtrale : le théâtre, lui-même, est un système de signes qui se conçoit dans un univers inexistant, un monde de signes flottant. Si Loti ne voit le Japon que comme un monde de signifiants creux – un décor de carton pâte finalement –, Barthes le conçoit comme l’empire des signes. Comment expliquer cela ?

Barthes présente le traitement du signe en Occident selon un mode de représentation « naturaliste ». Il prend l’exemple du théâtre occidental conçu comme un « espace de mensonge » qui cache « l’artifice même de la manifestation (la machinerie, la peinture, le fard, les sources de

221 *Ibid.*, p.12.

222 *Ibid.*, p.109.

223 Eric Marty dans l’émission « Roland Barthes, l’Empire des signes », *Les Chemins de la philosophie*, France Culture, diffusé le 23/10/2018, franceculture.fr.

224 Roland Barthes, *op.cit.*, p.12.

225 Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2000, p.13.

lumière)²²⁶ ». Ainsi, tout l'art occidental « s'essouffle à décréter la « vie », la « réalité » des êtres²²⁷ » de fiction. A l'inverse, en prenant l'exemple du *Bunraku* (théâtre de marionnettes) ou de l'acteur travesti en femme, Barthes montre que le théâtre japonais ne cherche pas à copier le réel mais à le signifier : l'acteur ou le marionnettiste ne « s'empoisse[nt] pas dans [leur] modèle²²⁸ », autrement dit, ils se détachent du référent pour mieux le signifier. Le théâtre japonais n'est pas un lieu d'illusion ni de subterfuge, mais un espace de signes qui sont volontairement exposés. Ainsi, si le signe occidental se donne comme une réalité, le signe japonais est « coupé de l'alibi référentiel par excellence : celui de la chose vivante²²⁹ ». Ce vertige du signe prend une valeur particulière dans le cas de Pierre Loti qui, comme nous l'avons constaté à travers l'exemple de sa maison-théâtre, de ses fêtes ou de ses travestissements, ne peut supporter que le signe révèle son absence de référent. Pour Loti, le costume, le maquillage, le décor *sont* des réalités. Chaque fois qu'il prend conscience que l'accessoire n'est qu'un élément de représentation – un masque, un déguisement –, il se trouve immédiatement saisi d'une angoisse existentielle.

Un exemple manifeste de cet effet que produit « l'empire des signes » chez Loti est celui du maquillage des femmes japonaises :

Entre tout à coup, comme un papillon de nuit réveillé par le plein jour, comme une phalène rare et surprenante, la danseuse d'à côté [...]. Drôlement peinte, blanche comme du plâtre, avec un petit rond rose bien régulier au milieu de chaque joue ; la bouche carminée et un peu de dorure soulignant la lèvre inférieur. Comme on n'a pas pu blanchir la nuque, à cause des cheveux follet qui sont nombreux, on a, par amour de la correctitude, arrêté là le plâtrage blanc en une ligne droite que l'on dirait coupée au couteau ; il en résulte, derrière son cou, un carré de peau naturelle, qui est très jaune²³⁰...

On perçoit ici l'ébranlement que ressent Loti face au maquillage japonais qui s'incarne dans un tout autre système de représentations que le système français. En France, le maquillage (le signe) doit se donner comme une réalité, imiter le réel. Or, dans l'extrait ci-dessus, la précision et l'épaisseur du maquillage viennent rompre avec la conception naturaliste du maquillage occidental, ce qui provoque pour Loti un basculement dans le non-sens voire dans la répulsion. La référence à la peau « très jaune » est formulée de telle manière qu'on ne peut que saisir l'aversion de Pierre Loti. L'image du « couteau » qui formerait la démarcation entre le naturel et l'artifice inscrit d'emblée le discours sur la peau de la japonaise dans un registre violent : on pressent le malaise du narrateur face à une vision qui lui semble agressive, un basculement brutal du signe au réel. La ponctuation de la fin de l'extrait est hachée et matérialise cette impression de rupture. La subordonnée finale

226 *op.cit.*, p.84.

227 *Ibid.*, p.17.

228 *Ibid.*, p.73.

229 *Ibid.*, p.17.

230 *M.C., op.cit.*, p.65.

(« qui est très jaune... ») apparaît comme le dévoilement d'un masque, une vision inquiétante que matérialisent les points de suspension. Le propos de Loti témoigne indéniablement d'un racisme sous-jacent, mais il est aussi une preuve du malaise ressenti par le narrateur dans l'appréhension du signe exposé. Le maquillage, comme signe, vient se superposer au visage réel, « nature[l] » ; il ne cherche pas à fusionner avec le réel, mais se montre tel qu'il est réellement, un signifiant élémentaire. En affichant son « dessin sémiologique²³¹ », le Japon apparaît aux yeux de Loti comme une mise en scène inquiétante où l'artifice cache une profondeur de signes insaisissable.

La référence à *L'Empire des signes* offre une grille de lecture précieuse pour mieux appréhender *Madame Chrysanthème*. Cette première comparaison nous permet de comprendre l'expérience japonaise de Loti comme un chancellement interprétatif face à l'altérité appréhendée comme un abîme sémantique. La théâtralité, comme « langage connu », semble être l'ultime recours de l'écrivain pour ne pas basculer dans l'angoisse du non-sens.

Faut-il cependant considérer que, contrairement à Barthes, Pierre Loti n'a rien compris au Japon ? L'analyse de *Madame Chrysanthème* soulève des problématiques complexes qu'une vision binaire ne peut permettre d'élucider. De plus, quel discours sur l'étranger peut prétendre atteindre une vérité ? *L'Empire des signes* relève lui-même d'un discours personnel et subjectif, celui d'un sémiologue en quête de sens. Le Japon de Barthes, présenté comme un « cabinet de signes » qui gravitent autour du réel sans jamais atterrir, est-il alors plus proche du Japon réel que celui de Pierre Loti ? Tout discours sur l'ailleurs, qu'il soit l'œuvre d'un romancier, un sémiologue ou un anthropologue, est, plus qu'un discours de vérité, le récit d'une rencontre. Même lorsqu'il s'agit de littérature exotique, comme c'est le cas chez Pierre Loti, la rencontre a lieu. La diversité des interprétations au cœur de la littérature exotique vient enrichir les représentations d'un espace autre. Dès lors, l'exotisme littéraire, s'il est vecteur de stéréotypes, peut aussi se révéler dans ses interstices comme une passerelle vers le pays étranger, un pas de côté qui invite le lecteur à élargir sa grille de lecture d'un ailleurs inconnu. Nous nous éloignons à présent des sentiers battus pour évaluer la manière dont se manifeste – malgré tout – cette rencontre entre Pierre Loti et le Japon.

231 Eric Marty, *op.cit.*

3. Les prémices d'une rencontre ?

a. Prise de conscience de l'altérité

La représentation sous le régime de l'artifice théâtral que donne Loti du Japon est une interprétation qui, *a priori*, signale l'impossibilité d'une rencontre entre le voyageur occidental et l'altérité japonaise. La suite de notre analyse ne vise pas à réfuter cette interprétation mais à mieux saisir ses enjeux. Une lecture possible de *Madame Chrysanthème* consiste, en effet, à appréhender le roman comme la déclinaisons de tous les rapports du Moi à l'Autre :

Du regard « colonial » à la quasi-japonisation, le livre offre toute la gamme possible des rapports du Moi à l'Autre, en passant par l'amusement, le sarcasme, la condescendance, le respect, pour en revenir régulièrement au constat de l'infranchissable altérité²³².

Ce discours sur l'altérité est, en soi, un pas de côté dans le domaine de l'exotisme. En reconnaissant l'altérité japonaise, Loti amorce une réflexion sur les limites de la représentation occidentale et s'éloigne de la dynamique exotique d'appropriation d'un ailleurs fantasmé. Il est vrai que Loti insiste avant tout sur l'altérité japonaise pour mieux discréditer et se mettre à distance d'un pays qu'il ne désire pas, mais ce discours n'en demeure pas moins une posture nouvelle dans l'histoire de l'exotisme. Loti, malgré lui, donne la place à l'altérité japonaise, sans doute plus qu'il ne le fit pour l'altérité turque ou tahitienne qui, en tant que terrains désirables, étaient immédiatement investies par ses fantasmes.

Loti souligne cette altérité notamment au chapitre LI, lorsque, peu de temps avant son départ, il tente de dessiner la maison où il a vécu avec Chrysanthème :

Dans les traits de crayon qui représentent les boiseries, il n'y a pas la précision minutieuse avec laquelle elles sont ouvragées, ni leur antiquité extrême, ni leur propreté parfaite, ni les vibrations de cigales qu'elles semblent avoir emmagasinées pendant des centaines d'étés dans leurs fibres desséchées. Il n'y a pas non plus l'impression qu'on éprouve ici, d'être dans un faubourg lointain, perché à une grande hauteur parmi les arbres, au-dessus de la plus drôle de toutes les villes. Non, tout cela ne se dessine pas, ne s'exprime pas, demeure intraduisible et insaisissable²³³.

Le narrateur exprime son impossibilité à représenter l'autre et à retranscrire ses impressions de voyage. Pourtant, ce qu'il présente comme un échec, en est-ce réellement un ? Des formules négatives successives naissent paradoxalement des images vivantes, précises, presque réalistes du

232 Bruno Vercier, *op.cit.*, p.8.

233 *M.C.*, *op.cit.*, p.214.

Japon. Ainsi, du langage littéraire, qui semble faire face à l'indicible²³⁴, éclatent par moment des bulles d'impressions sensibles qui laissent deviner une possible rencontre. Car si Loti déclare sans cesse sa mécompréhension face à un peuple qu'il considère « d'une espèce différente », on retrouve dans son récit plusieurs références à l'esthétique japonaise qui témoignent qu'une rencontre a indéniablement eu lieu. La description des appartements de madame Renoncule, sa belle mère, en est un exemple significatif :

l'intérieur de ma belle-mère révèle à lui seul une personne raffinée : nudité complète ; à peine deux ou trois petits paravents posés çà et là, - une théière, un vase où trempent des lotus ; rien de plus. [...] Une propreté minutieuse, excessive ; des nattes blanches, du bois blanc ; une simplicité apparente extrême dans l'ensemble, et une incroyable préciosité dans les détails infiniment petits : telle est la manière japonaise de comprendre le luxe intérieur²³⁵.

Dans cet extrait, il n'est plus question d'artificialité ou de théâtralité. La description vise à représenter la sobriété du mobilier japonais et l'importance accordée au détail. Le langage impressionniste de Pierre Loti retranscrit certains principes de l'esthétique japonaise. Ainsi, lors de la visite du temple de la *Tortue Sauteuse* :

Toute la construction intérieure est du même bois couleur beurre frais, menuisé avec une extrême précision, sans le moindre ornement, sans la moindre sculpture [...] pas de sièges, pas de coussins, pas de meubles. C'est le comble de la simplicité cherchée, de l'élégance faite avec du néant, de la propreté immaculée et invraisemblable²³⁶.

Les impressions sensibles du narrateur lors de son parcours dans le temple rejoignent, de manière étonnante, les propos de Tanizaki dans son *Éloge de l'ombre* où il est question du dénuement des pièces japonaises :

la beauté d'une pièce d'habitation japonaise, produite uniquement par un jeu sur le degré d'opacité de l'ombre, se passe de tout accessoire. L'Occidental, en voyant cela, est frappé par ce dépouillement et croit n'avoir affaire qu'à des murs gris dépourvus de tout ornement, interprétation parfaitement légitime de son point de vue, mais qui prouve qu'il n'a point percé l'énigme de l'ombre. [...] les murs des pièces d'habitations sont presque toujours sablés, et bien rarement luisants. Car s'ils étaient luisants, tout le charme, subtil et discret, de cette lumière indigente s'évanouirait²³⁷.

Le principe esthétique du dénuement japonais se trouve dans la manière dont le vide occupe l'espace, et dont l'espace révèle les reflets d'ombre et de lumière. Si Loti n'a sans doute pas « percé

234 Il convient ici de rappeler l'extrait précédemment cité, qui invite à une réflexion sur les limites du langage occidental : « Pour raconter fidèlement ces soirées-là, il faudrait un langage plus maniéré que le nôtre; il faudrait aussi un signe graphique inventé exprès, que l'on mettrait au hasard parmi les mots, et qui indiquerait au lecteur le moment de pousser un éclat de rire. » *Ibid.*, p.99.

235 *Ibid.*, p.157.

236 *Ibid.*, p.172.

237 Junichirô Tanizaki, *op.cit.*, p.44.

l'énigme de l'ombre », il semble cependant l'avoir pressentie dans ce temple où « l'élégance » est « faite avec du néant » :

Le temple, entièrement ouvert sur toute sa façade, est profond, obscur, avec des lointains d'ors atténués qui fuient en s'assombrissant.

Cette phrase, construite sous forme d'énumérations qui matérialisent la spatialité du temple et sa profondeur, manifeste l'impression de Loti de pénétrer dans un parcours inédit, de faire une expérience sensible de l'ombre et de la lumière – impression que l'on retrouve dans l'analyse de Tanizaki :

allez jusqu'à la pièce la plus reculée, tout au fond d'un de ces vastes bâtiments ; les cloisons mobiles et les paravents dorés, placés dans une obscurité qu'aucune lumière extérieure ne pénètre jamais, captent l'extrême pointe de la clarté du lointain jardin[...] : n'avez-vous jamais aperçu leurs reflets irréels comme un songe ? Ces reflets, pareils à une ligne d'horizon au crépuscule, diffusent dans la pénombre environnante une pâle lueur dorée[...].

Loti semble avoir saisi, plus qu'il ne le laisse entendre, certains principes de l'esthétique japonaise. Peut-être qu'à force de lire les déclarations de l'écrivain sur sa mécompréhension du Japon, l'ensemble de la critique a fini par ériger l'incompatibilité de Loti avec le Japon comme un principe de son imaginaire. Pourtant, au cœur de son langage impressionniste, on trouve une possible rencontre entre deux altérités. Cette rencontre inaboutie – en puissance pourrait-on dire – explique sans doute l'admiration que le roman suscita chez Van Gogh, pour qui les mots de Loti agissent comme une révélation :

Est-ce que tu as lu *Madame Chrysanthème* ? Cela m'a bien donné à penser que les vrais Japonais n'ont rien sur les murs. La description du cloître ou de la pagode où il n'y a rien (les dessins et curiosités sont cachés dans des tiroirs). Ah ! C'est donc comme ça qu'il faut regarder une japonaiserie, dans une pièce bien claire, toute nue, ouverte sur le paysage²³⁸.

Cette réaction, que confie Van Gogh à son frère Théo, témoigne du rôle que Loti a pu jouer dans la peinture japoniste. Même s'il s'évertue à évoquer le déjà-vu des japonaiseries, le narrateur rapporte et retranscrit dans son récit des impressions nouvelles qui participent à la révolution esthétique que constitue le japonisme. C'est ainsi qu'il évoque les vases en bronze, qu'il conçoit comme « une révélation d'inconnu, comme un renversement de toutes les notions acquises sur la forme... » Le rapport à l'Autre, l'échange culturel, n'est donc pas tout à fait inexistant, mais apparaît par les

238 Lettre à Théo, juillet 1888, cité dans « Vincent Van Gogh, admirateur de Pierre Loti », *Cahiers Pierre Loti*, n°59, juin 1972.

prémises d'une rencontre, par le détour de chemins sinueux qui certes mettent en évidence la différence entre Occident et Extrême-Orient mais entrouvrent les portes de cette différence.

b. L'influence du Japon sur l'écrivain

Le vide et le détail

Un autre témoignage de la rencontre effective de Pierre Loti avec le Japon se trouve au cœur même du texte littéraire. Cette hypothèse rejoint les propos mêmes du narrateur lorsque celui-ci évoque un souvenir d'enfance de manière inattendue :

Je reconnais que cet épisode d'enfance et d'araignées arrive drôlement au milieu de l'histoire de Chrysanthème. Mais l'interruption saugrenue est absolument dans le goût de ce pays-ci ; elle se pratique en tout, dans la causerie, dans la musique, même dans la peinture ; un paysagiste, par exemple, ayant achevé un tableau de montagnes et de rochers, n'hésitera jamais à tracer au beau milieu du ciel un cercle, ou un losange, un encadrement quelconque, dans lequel il représentera n'importe quoi d'incohérent et d'inattendu : un bonze jouant de l'éventail, ou une dame prenant une tasse de thé. Rien n'est plus japonais que de faire ainsi des digressions sans le moindre à propos²³⁹.

Présenter l'influence japonaise sur Loti selon ses propres mots, supposerait de suivre son idée stéréotypée selon laquelle le Japon est le pays du *saugrenu*, de la *digression*, de l'*incohérence* ou de l'*inattendu*. Sans nous réduire à cette vision essentialisante – qui traduit avant tout la confrontation pour un occidental à un mode de représentation qui lui est inhabituel – il est certain que les artistes asiatiques jouent sur le « polymorphisme » qui d'après Michael Lucken révèle une esthétique de l'instable :

Dans les peintures de paysages Ming, on a souvent l'impression que des figures fantastiques se cachent dans les replis des montagnes et des rochers. Les formes ne sont pas stables, elles mutent, elles changent de sens. Et quand ce n'est pas le signifié qui est instable, c'est le signe lui-même qui s'impose au regard dans sa frontalité²⁴⁰.

Ce polymorphisme associé à l'art asiatique se révèle au Japon à travers l'alliance du motif et du flou, la précision du détail et le vertige du vide, contraste que l'on retrouve sur les représentations des estampes ou du mobilier japonais. C'est sans doute en partie ces images artistiques japonaise qui créent chez Loti l'impression de pénétrer dans un espace saugrenu. N'oublions pas que Loti est « pétri » par l'imagerie japoniste et que l'espace réel est avant tout perçu par le spectre de l'estampe ou du mobilier. Cette curieuse alliance pour l'occidental de la finesse de l'ornement et de la

239 M.C., *op.cit.*, p.89.

240 Michael Lucken, *Japon, L'archipel du sens*, Paris, Perrin, 2016, p.151.

confusion d'un espace nébuleux se retrouve dans les descriptions du narrateur. Ainsi, lorsque Loti débarque à Nagasaki « sous l'ondée aveuglante », il décrit avec précision le parapluie d'un djin :

L'un d'eux a ouvert sur ma tête un immense parapluie, à nervures très rapprochées, sur lequel des cigognes sont peintes en transparent[...]241.

Cet extrait que nous avons déjà cité pour manifester l'impression d'étrangeté que produit le Japon sur Loti révèle aussi l'échange culturel sous-jacent qui se joue au cœur du texte littéraire. Il semble que les modes de représentation et de description de l'auteur s'adaptent et se forment selon des principes esthétiques japonais. Si cette inspiration est presque imperceptible, et sans doute inconsciente, elle reste cruciale pour appréhender le dialogue qui s'instaure entre deux cultures. Un autre exemple pour mieux saisir l'influence japonaise sur le style de Loti :

madame Prune apparaît pour nous ouvrir, mal éveillée, très émue, coiffée de nuit dans un opulent turban en coton sur le fond bleu duquel folâtaient quelques cigognes blanches. Tenant du bout des doigts, avec une grâce épeurée, la longue tige de sa lanterne à fleurs, elle nous dévisage l'un après l'autre pour vérifier nos identités [...]242.

Après que Chrysanthème a appelé madame Prune « dans la sonorité obscure de minuit », celle-ci apparaît dans un décor sombre. L'auteur semble vouloir capter cette apparition, figer l'instantané à travers la finesse des détails. C'est une apparition (le verbe « apparaît » en témoigne, de même que l'action momentanée qui a lieu : l'émotion de madame Prune, l'irruption au cœur de la nuit) qui se prolonge à travers la description de détails esthétiques. D'abord celui du vêtement, « un opulent turban en coton sur le fond bleu duquel folâtaient quelques cigognes blanches » - l'utilisation du verbe « folâtaient » transforme les cigognes en êtres animés, la précision esthétique du matériau (le coton) et des couleurs (le bleu du fond et la blancheur des cigognes) prend alors la forme d'un environnement vivant naturel, d'un monde en soi. Loti semble opérer de cette manière le glissement de l'artifice au naturel. L'effet est le même dans la description de la lanterne : madame Prune tient « du bout des doigts » la « tige » d'une lanterne « à fleurs » - le mot « tige » s'il peut renvoyer à la lanterne, renvoie aussi au milieu végétal : l'objet de la lanterne se confond alors avec la fleur. Ce polymorphisme traduit une forme de perméabilité entre l'homme et la nature dont Loti semble avoir été inconsciemment *imprégné*, en témoigne son style. La mutation des formes dans le jeu sur les détails se trouve également dans l'apparition d'êtres fantastiques :

Chrysanthème [...] donne à Campanule un éventail magique dont les peintures représentent à volonté des papillons voltigeant sur des fleurs de cerisier, ou des monstres d'outre-tombe se poursuivant parmi des nuages noirs [...]243.

241 M.C., *op.cit.*, p.55-56.

242 *Ibid.*, p.163.

243 *Ibid.*, p.98.

Dans cet extrait, l'auteur représente l'éventail comme une extension du monde, un espace en soi, producteur de visions mouvantes. Cette perception du réel démultiplié a un caractère fragmentaire. Le réel ne peut se percevoir sous forme d'unité ou de totalité mais à travers des détails discontinus.

L'écriture fragmentaire

Cette esthétique du fragment instantané, qui est une part importante de l'esthétique japonaise, se retrouve aussi dans la manière dont l'auteur conçoit *Madame Chrysanthème*, son « roman japonais ». Le fragment est présent dans la composition même du roman de Loti. Si cette esthétique fragmentaire est une caractéristique que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Loti²⁴⁴, elle est particulièrement significative dans *Madame Chrysanthème* : dans notre édition, douze chapitres tiennent en une page (et le dernier chapitre ne fait que trois lignes). Cette disposition ne doit pas être sous-estimée²⁴⁵ car elle participe à la manière dont le lecteur peut percevoir les mises en scène de Loti. La scénographie textuelle serait donc peut-être un autre signe de la rencontre qui a eu lieu entre Loti et le Japon. Sans trop entrer dans des détails que nous ne connaissons pas, nous savons l'importance que le Japon accorde à l'écart et au vide. L'espace interstitiel joue un rôle dans toutes les formes artistiques (musique, peinture, artisanat, théâtre, danse) et, par son expérience empirique, Loti y a peut-être été sensible.

Si cette écriture du fragment témoigne d'une rencontre, elle révèle aussi l'impossibilité pour Loti de transposer le Japon dans le champ du romanesque. Car bien que *Madame Chrysanthème* se présente comme une succession de notes prises sur le vif, le premier niveau d'énonciation n'est pas celui du Journal mais de l'écriture romanesque (avec l'ajout de scènes fictives). Loti passe du fragmentaire à un travail de reconstitution, ce que Barthes présente, dans ses cours sur *La Préparation du Roman* comme le travail du romancier. Or, si selon Barthes le roman signale le passage du discontinu (des notes) au continu, il est intéressant de constater que dans *Madame Chrysanthème*, ce travail n'est pas effectif : le roman ne se présente pas comme une intrigue continue mais comme une succession d'instantanés disparates, d'épisodes hétéroclites. Cet ensemble composite indique que, si le roman existe, le romanesque ne fonctionne pas²⁴⁶. La rencontre avec le Japon – l'influence japonaise – semble questionner non seulement la littérature exotique mais aussi la littérature romanesque. Dès lors, il semblerait que si Pierre Loti ne présente pas *Madame Chrysanthème* comme un roman²⁴⁷, c'est justement parce qu'il n'a pas réussi à

244 Roland Barthes parle d'*Aziyadé* comme d'un « roman-fragment » (*La Préparation du Roman*, Seuil, traces écrites, 2003, p.47).

245 Roland Barthes : « ne pas sous-estimer les faits de *disposition* de la parole sur la page » (*Ibid.*, p.59)

246 « Le romanesque n'est pas le roman » (Roland Barthes, *La Préparation du Roman*, *op.cit.*, p.42)

247 Rappel de la dédicace : « C'est le journal d'un été de ma vie, auquel je n'ai rien changé, pas même les dates, je trouve que, quand on arrange les choses, on les déränge toujours beaucoup. » (*M.C.*, *op.cit.*, p.43).

reconstituer le « matériau japonais » dans le champ continu du romanesque. L'absence d'intrigue et l'impression fragmentaire signalent l'impossibilité de s'approprier l'ailleurs, l'étranger, pour en faire un *récit* et sont une nouvelle manifestation de la crise exotique. S'opère alors une curieuse contradiction : dans l'adversité et le rejet d'un pays va émerger un dialogue possible. Le récit de Loti, ne pouvant être un roman exotique (en tant que discours sur le *désir* de l'autre), devient un roman sur l'altérité, un discours sur l'autre qui rend possible les prémisses d'une rencontre.

Conclusion. Le voyageur face à ses illusions

Loti effectue un basculement de la signification culturelle japonaise vers le non-sens de l'artifice, certainement parce que dans une large mesure, il ne comprend pas le Japon. Or, le fait qu'une rencontre ait eu lieu au cœur du processus stylistique et littéraire nous indique que Pierre Loti n'a pas une mécompréhension absolue du pays nippon, ce qui nous permet par la même occasion de dénoncer une idée largement diffusée selon laquelle la culture japonaise serait intrinsèquement insaisissable. Mais si le Japon n'est pas un pays qui lui est totalement impénétrable, la mise à distance de Loti ne s'explique alors pas par cette simple mécompréhension et sa théâtralisation japonaise semble alors avoir des causes plus profondes. Le discours de Loti sur le Japon ne traduit pas seulement une réaction d'impuissance face à un territoire étranger, mais aussi une *posture*, celle d'un homme qui se place volontairement *en dehors du Japon*. L'expérience japonaise de Pierre Loti est vécue comme une souffrance parce qu'elle révèle une altérité qui met fin à son fantasme exotique. L'effacement de son identité dans le miroir de l'ailleurs oriental n'est plus possible et ne pouvant plus s'oublier dans l'autre, Loti s'en met à distance. Face à l'ailleurs japonais, Loti ne semble plus pouvoir se cacher, se déguiser. Sous ses yeux se dévoilent alors les illusions de son théâtre intérieur. Ce sont les modalités de cette souffrance que nous allons à présent explorer : dans quelle mesure l'échec exotique se manifeste comme une révélation insupportable ? A quelles obsessions le Japon renvoie-t-il Pierre Loti ?

Troisième partie.
Le théâtre intérieur

Chapitre 1. Un monde miniature

De nouvelles perspectives s'ouvrent à notre réflexion si l'on met en tension nos observations sur la théâtralité dans la vie et l'œuvre de Pierre Loti avec notre analyse sur la manière dont l'écrivain met en scène le Japon. Nous chercherons dans cette dernière partie à comprendre dans quelle mesure la crise exotique japonaise provoque en l'écrivain une forme de crise intérieure, en lien notamment avec l'univers de son enfance. Si Loti théâtralise le Japon, c'est d'un théâtre miniature dont il est question, en témoignent tous les procédés de réduction et d'infantilisation qu'il met en place pour représenter Nagasaki et ses habitants. La miniaturisation du Japon renvoie-t-elle Loti à son enfance qui, comme nous l'avons vu, a une place fondamentale dans son imaginaire ? La mise en scène du Japon dans le processus romanesque de Pierre Loti n'est-elle pas alors pour Julien Viaud l'ultime occasion de reproduire son *Petit Théâtre de Peau d'Âne* ? Si c'est le cas, comment expliquer son rejet du Japon alors que l'archipel nippon semble répondre à son désir profond de retrouver dans ses voyages le théâtre utopique de son enfance ? Notre questionnement sur le lien intime qui unit Pierre Loti au Japon nous conduit à identifier et analyser le discours intérieur et personnel au sein de la dynamique fictionnelle et exotique de *Madame Chrysanthème* et à décrypter dans la mise en scène littéraire de l'écrivain, la voix de Julien Viaud, autrement dit, démasquer Pierre Loti. Ce processus de dévoilement suppose dans un premier temps d'étudier la manière dont Loti miniaturise le Japon pour en faire un théâtre infantile, démarche de réduction qui s'inscrit dans une mise en scène ethnocentrique.

1) Un univers enfantin

a) Rire et divertissement

Tout au long de *Madame Chrysanthème*, Pierre Loti présente les japonais comme un peuple enfantin enfermé dans un monde clos qui semble détaché de toute angoisse existentielle. C'est le

cas par exemple lorsque Loti rencontre les trois japonaises qui, tandis qu'il attend M. Kangourou, le font patienter en lui apportant diverses nourritures :

Elles me font manger, les petites femmes, riant beaucoup, de ce rire perpétuel, agaçant, qui est le rire japonais [...] ²⁴⁸.

Ce « rire perpétuel » envahit les descriptions que fait Loti de la ville de Nagasaki, comme si la comédie était en toute chose et que rien ne pouvait être pris au sérieux. Ainsi, au chapitre XXIX :

Passent des mousmés et des vieilles dames, troussées, crottées, rieuses tout de même sous leurs parapluies de papier [...] il sort de cette ville un bruit confus de voix, de roucoulements, de gongs, de rires ²⁴⁹.

Le rire est présenté par Loti comme une caractéristique inhérente à l'attitude des japonais, la foule dans la ville est décrite comme « un flot rieur, capricieux ²⁵⁰ », les mousmés ont des « têtes enfantines et comiques » et rient « à chaque minute » - « une envie de rire est au fond de tout », y compris dans les sanctuaires religieux qui n'arrivent jamais « qu'à un semblant de grandeur ». Le rapprochement que fait Loti des japonais avec le monde infantile se retrouve dans sa remarque au chapitre XXXVI :

On ne peut d'ailleurs refuser cela aux Japonais : l'amour des petits enfants, et un talent pour les amuser, les faire rire, leur inventer des joujoux comiques, les rendre joyeux au début de la vie ; une vraie spécialité aussi pour les coiffer, les attifer, tirer de leur personne l'aspect le plus divertissant possible. C'est la seule chose que j'aime dans ce pays : les bébés et la manière dont on sait les comprendre ²⁵¹...

Si les Japonais comprennent si bien les « petits enfants » c'est parce que pour Loti, ils leur ressemblent. C'est ainsi que l'écrivain présente les femmes japonaises notamment, les décrivant comme « de petites filles ²⁵² » qui ont « toutes les peines du monde à tenir leur sérieux ²⁵³ ». En voulant faire le tableau de Nagasaki, c'est un véritable univers enfantin, un terrain de jeux et de loisirs, que met en scène Loti, où chaque situation est représentée sous le signe du divertissement :

trois djins rapides nous entraînent à toutes jambes, Yves, Chrysanthème et moi, à la file indienne, chacun dans un petit char sautillant, - nous entraîne jusqu'à l'autre bout de Nagasaki [...] ²⁵⁴.

Le participe présent « sautillant » qu'emploie Loti pour décrire les chars que conduisent les djins est ici significatif : cet adjectif caractérise un mouvement qui réfère habituellement à un être animé

248 *M.C., op.cit.*, p.64.

249 *Ibid.*, p.129-131.

250 *Ibid.*, p.146.

251 *Ibid.*, p.162.

252 *Ibid.*, p.96.

253 *Ibid.*, p.174.

254 *Ibid.*, p.90.

exécutant de petits sauts successifs. En l'utilisant ici pour caractériser un objet (le char) qu'anime un djin mais qui n'est pas par nature animé ou vivant, Loti va personnifier cet objet. Cette friction entre l'animé et l'inanimé fait apparaître le char qui entraîne les trois personnages, comme un jeu divertissant, une forme d'attraction foraine. On retrouve cette même impression mais d'une manière encore plus explicite, lorsque Loti se rend à la maison de thé des Crapauds au chapitre XLVI :

Nous louons cinq djins et cinq chars, en bas, dans la grand-rue, devant chez madame Très-Propre, qui nous choisit, pour cette expédition tardive, des lanternes énormes et toutes rondes, de gros ballons rouges ornés de méduses, d'algues et de requins verts. Il est près de onze heures quand nous nous mettons en route. Dans les quartiers du centre, les bons Nippons ferment déjà leurs petites échoppes, éteignent leurs lampes, tirent leurs panneaux de bois, poussent leurs châssis de papier. Et plus loin, dans les antiques rues de la banlieue, tout est clos depuis longtemps ; nos chars roulent dans la nuit très noire. Nous crions à nos djins : *Ayakou ! Ayakou !* (vite!vite!) et ils courent à toutes jambes, en poussant de petits hurlements, comme des bêtes joyeuses, emballées par gaîté. Dans l'obscurité, nous allons à un train de tempête, à la file indienne tous les cinq, cahotés furieusement sur les vieilles dalles disjointes, que nos ballons rouges éclairent mal en s'agitant toujours à l'extrémité de leurs tiges en bambou. De temps à autre, quelques Nippons, coiffés de nuit en mouchoir bleu, ouvrent une fenêtre pour regarder quels sont ces écervelés qui se promènent si vite et si tard, en faisant tout ce bruit. Ou bien, une lueur, que nous jetons en passant, nous montre le rire atroce d'une des grosses bêtes en pierre assises aux portes des pagodes²⁵⁵...

L'expédition nocturne est présentée ici sous le signe du mouvement et du divertissement. Les chars des djins qui avancent « en file indienne » semblent constituer les wagons d'un train – mot que Loti utilise d'ailleurs lui-même (« nous allons à un train de tempête ») bien qu'il s'agisse ici d'une expression. Le train que sous-entend l'écrivain est présenté comme un manège, une attraction foraine : en témoignent les cris des passagers, la vitesse et l'euphorie (« train de tempête », « cahotés furieusement », « gaîté ») mais aussi les lanternes qui sont présentées comme de « gros ballons rouges » qui font plutôt penser aux ballons gonflables à couleur vive qu'à une source de lumière (ils « éclairent mal » et « s'agit[ent] » à « l'extrémité de leurs tiges »). C'est même peut-être d'un train fantôme dont il est question : la « lueur » jetée par les chars laisse apparaître des visions horribles, celles des sculptures sacrées présentées comme de « grosses bêtes en pierre ». Ces visions qui pourraient éveiller l'angoisse des passagers sont décrites elles aussi sous le signe du divertissement, c'est le « rire atroce » des monstres qui est mis en avant et non les monstres eux-mêmes. Ainsi, dans cette description, se trouve cristallisée l'une des impressions essentielles que Loti a de son expérience japonaise : l'exploration de l'ailleurs japonais n'est pas un voyage pour Loti mais une escapade dans un lieu festif, un parc d'attraction consacré essentiellement au divertissement. Cette impression participe à l'immersion dans l'univers enfantin que l'écrivain cherche à mettre en scène. Le Japon est figuré comme le lieu de l'enfance au sens où il est présenté

255 *Ibid.*, p.189-190.

comme un monde clos, étranger aux responsabilités et aux contraintes. C'est toujours en présentant le Japon comme un monde enfantin que Loti décrit ses visites dans les « bazars » de Nagasaki, en interprétant notamment la pratique traditionnelle du cadeau comme un enfantillage, un amusement puérile :

Dans les bazars, nos mousmés font chaque soir beaucoup d'achats ; comme aux enfants gâtés, tout leur fait envie, les jouets, les épingles, les ceintures, les fleurs. - Et puis, l'une à l'autre, elles se présentent des cadeaux, gentiment, avec des sourires de petites filles²⁵⁶.

Le cadeau représente pour les Japonais une obligation sociale des plus respectées. Pour reprendre les termes employés par Jean Lagane dans un article consacré à cette pratique, le cadeau relève au Japon d'une « médiation symbolique²⁵⁷ » qui possède un « langage propre ». L'échange des cadeaux n'est en rien dénué de sens mais procède de deux concepts relationnels : le *on* et le *giri*, qui désignent réciproquement le « don d'un bienfait » et « l'obligation²⁵⁸ » de celui qui reçoit le cadeau d'en offrir un en retour. Loti, face à ces échanges, ne comprend pas le langage symbolique et décrit cette pratique à la fois comme un caprice et comme un jeu d'enfant. De plus, en considérant les différents cadeaux – la « lanterne ingénieusement imaginée », « l'éventail magique », le « masque en carton représentant [...] le dieu de la richesse » et la « longue trompette de cristal » - comme des « choses à surprises », Loti les inscrit dans un univers illusionniste et ludique, à rebours du monde occidental :

partout des choses à surprise qui semblent être les conceptions incompréhensibles de cervelles tournées à l'envers des nôtres...

Ces cadeaux que Loti perçoit comme des « conceptions incompréhensibles » et décrit comme les objets d'un prestidigitateur (« choses à surprise ») ont en réalité une valeur hautement esthétique qu'il ne saisit pas :

Lors de tout échange de cadeaux dans la société japonaise, la qualité, la forme et la couleur sont des critères esthétiques déterminants²⁵⁹[...].

Ce tableau japonais qui insiste à nouveau sur la distance entre Loti et un pays qu'il ne comprend pas est aussi marqué par la théâtralité. L'esthétique théâtrale de la féerie précédemment analysée est progressivement remplacée par le registre comique, cela notamment à travers le comique de geste. Les personnages du monde que décrit Loti semblent jouer la comédie dans le sens littéral du terme

256 *Ibid.*, p.98.

257 Jean Lagane, « Le langage des cadeaux au Japon : une médiation symbolique », *Communication et langages*, n°146, 2005, p. 115.

258 *Ibid.*, p.119.

259 *Ibid.*

– ils *jouent* une comédie comme des acteurs – mais aussi dans son sens allégorique – ils feignent ou *surjouent* les émotions qu’ils expriment, comme des enfants. C’est dans ce registre notamment que Loti décrit mademoiselle Jasmin, la jeune femme qu’il était censé épouser. Lorsqu’elle apprend qu’il lui préfère Chrysanthème, « sa mine [...] s’attriste, ses yeux [...] grimacent comme pour un gros chagrin²⁶⁰. » L’ironie qui résonne dans l’expression « gros chagrin » est manifeste : l’adjectif « gros », à la fois simple et familier, en caractérisant le substantif « chagrin », le pare d’une tonalité candide et naïve. Le « gros chagrin » de mademoiselle Jasmin sonne creux, apparaissant comme le caprice d’un enfant ou le mauvais jeu d’un acteur. Ce registre comique, associant à la fois la candeur enfantine et le jeu théâtral, est au cœur de la mise en scène de Loti – on retrouve le thème de l’artifice théâtral mais cette fois-ci dans l’univers de la comédie : les femmes japonaises sont « d’une joie un peu voulue [...] un peu étudiée et sonnante faux quelque fois », la danseuse au chapitre III agit « avec une câlinerie de bébé qui sonne adorablement faux²⁶¹ », madame Jonquille, lorsqu’elle apprend le départ de Loti, a « une grosse moue [qui] contracte sa figure enfantine » et un « accès de rire [...] sec et cristallin [...] comme une dégringolade de petites perles fausses²⁶². » Exagération des expressions et incertitude entre le jeu d’enfant et le jeu d’acteur créent un univers comique et factice. Cette infantilisation du Japon se retrouve dans les procédés de réduction que l’on peut identifier tout au long de *Madame Chrysanthème*.

b) Le langage diminutif

« Ici, [...], les mots [...] sont trop grands, trop vibrants toujours ; les mots embellissent²⁶³. » Si ses propres mots ne conviennent pas, Pierre Loti semble être en quête d’un langage particulier qui miniaturise l’espace afin de mieux traduire ses impressions du Japon. Cette miniaturisation par le langage se trouve notamment dans son usage fréquent des suffixes diminutifs : pour parler de son lieu de vie japonais, Loti n’utilise jamais le substantif « maison » mais toujours celui de « maisonnette » (mot qui est employé à dix-huit reprises dans le roman), ce suffixe *-ette* se retrouve également lorsqu’il est question du repas, appelé « dînette » ou encore des échanges des japonais qui sont décrits comme des « causettes », ou des fleurs qui deviennent des « fleurettes »... Les vieilles femmes sont « vieillottes » et « drôlettes » et les japonais ne font pas des courbes mais des « courbettes ». De plus l’usage excessif de l’adjectif « petit » que Loti reconnaît lui-même²⁶⁴, forme

260 *M.C.*, *op.cit.* p.74.

261 *Ibid.*, p.65.

262 *Ibid.*, p.211.

263 *M.C.*, p.84.

264 « J’abuse vraiment de l’adjectif petit, je m’en aperçois bien ; mais comment faire ? — En décrivant les choses de ce pays-ci, on est tenté de l’employer dix fois par ligne. Petit, mièvre, mignard, — le Japon physique et moral tient

une véritable isotopie qui est à l'origine de toute l'impression miniaturiste qui se dégage du roman : l'adjectif est employé à trois cent cinquante quatre reprises ! Un passage est assez signifiant pour comprendre non seulement cet emploi de l'adjectif mais également de ses synonymes :

Au premier plan [...] est un jardin en miniature – où deux beaux chats blancs se promènent, s'amuse à se poursuivre dans les allées d'un labyrinthe lilliputien [...] Le jardin est maniéré au possible : aucune fleur, mais des petits rochers, des petits lacs, des arbres nains taillés avec un goût bizarre [...] ²⁶⁵.

En quelques lignes, on retrouve cinq occurrences du champ lexical de la petitesse : « miniature », « lilliputien », « petits » répété deux fois et « nains ».

A l'accumulation des adjectifs diminutifs, s'ajoute l'invention onomastique. Si l'on compare les noms issus du Journal de Pierre Loti et ceux qui se trouvent dans *Madame Chrysanthème*, on remarque en effet que la plupart des noms ont été à la fois modifiés et francisés. C'est le cas notamment de Kangourou-San, nom dont il n'existe aucun équivalent japonais – le nom mentionné dans le journal est celui de Sajin-San. C'est aussi le cas de Chrysanthème, que Loti appelle une seule fois Kikou-San et qui dans le journal se nomme Okane-San. Comme le dit Heather McKenzie, cette transformation onomastique participe à la représentation comique et joyeuse du Japon et des Japonais :

Loti's various manipulations of names suggests that he may have purposefully intended to add humour to the work, reinforcing also the overall gaiety, frivolity, and drollness of Japan and the Japanese. It is a common literary device to choose a character's name whose connotations map onto the character of the person concerned ²⁶⁶.

Cette invention onomastique est un ressort du comique romanesque, au sens où Loti utilise des noms ridicules pour illustrer ses personnages – le nom de Kangourou-San caractérise le personnage et participe au comique de geste dont Loti fait usage pour le décrire :

Entrée de M. Kangourou. [...] Figure à la fois rusée et niaise ; presque pas de nez, presque pas d'yeux. Révérence à la japonaise : plongeon brusque, les mains posées à plat sur les genoux, le torse faisant angle droit avec les jambes comme si le bonhomme se cassait.

Les gestes précipités de M. Kangourou, sa figure « rusée » mais pas assez pour être celle du renard, sa posture en « angle droit », sont autant de caractéristiques qui le rapprochent de l'animal

tout entier dans ces trois mots-là... » *Ibid.*, p.182.

265 *Ibid.*, p.62.

266 « Les nombreuses manipulations de noms que fait Loti suggèrent qu'il a sans doute eu l'intention d'insérer de l'humour dans son œuvre, ce qui renforce aussi la gaieté, la frivolité et la dérision perpétuelles du Japon et des Japonais. C'est un procédé littéraire fréquent de choisir le nom d'un personnage dont les connotations rappellent le caractère du personnage dont il est question. » [notre traduction] in Heather McKenzie, *Madame Chrysanthème as an item of nineteenth-century french japonaiserie*, Thèse de Doctorat, University of Canterbury, 2004.

australien. Mais le travail sur le nom, au-delà de son ressort comique, est surtout une manière pour Loti de décrire Nagasaki comme un espace miniature extérieur au monde, un microcosme qui représenterait le macrocosme du réel. De quels noms s'agit-il ? Monsieur Kangourou, Chrysanthème, Mesdames La Jonquille, Renoncule, Prune, La Lune, La Neige et Campanule, Mesdemoiselles Jasmin, Œillet, Abricot, Fraise, Étoile, Rosée-matinal, Marguerite-Reine, Orange, Printemps, ainsi que Monsieur Sucre, Cerisier, Or, Bambou et Pigeon – ce sont des noms d'animaux, de plantes, d'arbres, de fleurs, de fruits, des noms liés aux saisons, à la météorologie, voire à la cosmologie. La diversité onomastique révèle chez Loti l'ambition de représenter le Japon comme un monde à part qui a son propre système, un univers miniaturisé, une totalité où chaque personnage devient l'allégorie d'une réalité naturelle. Ce procédé, qui n'est pas sans rappeler l'onomastique des contes, est un nouveau pas vers l'infantilisation japonaise. Il nous faut à présent tenter de comprendre les raisons de cette représentation infantile. La raison la plus évidente, mais qui se doit d'être évoquée, est celle de la posture que prend Pierre Loti face au Japon, posture de domination qui dévoile le discours raciste de *Madame Chrysanthème*.

2. Racisme et domination

a. Diminuer pour mieux régner

La démarche miniaturiste de Pierre Loti peut se comprendre comme la démonstration d'un rapport de pouvoir où le narrateur se place en posture de domination. Miniaturiser permet à Loti de dominer la réalité japonaise en la saisissant dans une totalité illusoire. Prenons, pour illustrer nos propos, un extrait du chapitre XLVIII :

nous étions en troupe nombreuse, ayant avec nous plusieurs mousmés invitées, et, dès que cela commence à tomber du ciel sans préambule, comme d'un arrosoir renversé, il en résulte une immédiate débandade. Elles se sauvent, les mousmés, avec des petits cris d'oiseau, se réfugient dans des portes, chez des marchandes, sous des capotes de djins. [...] Très vite finie, l'ondée. Alors les mousmés sortent de leurs trous, comme des souris, se cherchent, se hèlent, et leurs petites voix ont ces intonations traînantes, mélancoliques, singulières, qu'elles prennent chaque fois qu'il s'agit d'appeler dans le lointain [...]. Enfin les voilà toutes retrouvées, réunies, ces petites personnes à yeux bridés, dépourvues de cervelle [...]²⁶⁷.

La comparaison de la pluie qui tombe du ciel « comme d'un arrosoir renversé » déclenche le processus de miniaturisation en renversant les échelles ; le ciel, devenu un arrosoir, semble alors

267 M.C., *op.cit.*, p.198-199.

planer sur un monde miniature, un bout de jardin, où si présence humaine il y a, celle-ci apparaîtrait dans des dimensions gigantesques. Dans cet espace minuscule, la valeur des analogies animales est démultipliée. Comparées à des oiseaux (elles font des « petits cris d’oiseau ») et à des souris (elles « sortent de leurs trous, comme des souris »), les japonaises qui s’abritent de la pluie sont perçues comme des êtres lilliputiens. Ajoutons à cela que les sujets utilisés font référence à un groupe, une totalité indivisible, cela par la neutralité – celle du pronom « il » (« il en résulte une immédiate débandade ») et du groupe nominal « ces petites personnes ». Ainsi, la description présente les japonaises comme des personnages lilliputiens indissociables qui ne pourraient, pas plus qu’un groupe de fourmis, être différenciés les uns des autres. L’adjectif « petit », employé trois fois, souligne d’autant plus ce changement d’échelle. Si le narrateur semble s’effacer en tant que personnage, il est bien présent dans le discours et – pour jouer à notre tour avec les échelles – sa présence est aussi visible que celle d’un géant ou que celle d’un être humain observant une colonie de souris. La conclusion de cette description - « ces petites personnes à yeux bridés, dépourvues de cervelle » – est pour le moins significative : la « cervelle », substantif que Loti utilise à maintes reprises, est employée en opposition au cerveau humain – l’animalisation des japonaises s’achève ainsi par un discours racialisé d’une grande violence.

L’une des positions essentielles de l’ethnocentrisme est de « voir l’autre groupe comme un « tout », occultant ainsi la diversité des êtres qui le composent²⁶⁸ ». En miniaturisant les Japonais, Loti développe ce qui deviendra un véritable stéréotype : le mythe d’un Japon ignorant de l’individualité. Dans l’univers réduit que crée Loti, les Japonais paraissent en effet comme une masse unifiée et impersonnelle, qu’un regard individuel – celui du narrateur – observe en surplomb. Pour l’Occidental du XIXe siècle, les cultures les plus lointaines sont des sociétés communautaires où l’individu n’a pas sa place et où la conscience personnelle est inexistante et s’oppose ainsi à l’Europe qui représente « une pluralité de sujets individualisés²⁶⁹ ». Cette représentation des japonais comme un groupe impersonnel est fréquente lorsqu’il s’agit d’évoquer les femmes japonaises :

Oui, vues de dos, elles sont mignonnes ; elles ont, comme toutes les Japonaises, des petites nuques délicieuses. Et surtout elles sont drôles, ainsi rangées en bataillon.

A travers la métaphore militaire – à la fois comique et burlesque -, les « mousmés » sont à nouveau présentées comme une joyeuse troupe anonyme. Dans cet espace miniature, l’individu européen

268 Evelyne Heyer, Carole Reynaud-Paligot, « Moi et les autres », *Nous et les autres, des préjugés au racisme*, Paris, La Découverte, 2017, p.21.

269 Pour aller plus loin à ce sujet : Emmanuel Lozerand, « Il n’y a pas d’individu au Japon. » Archéologie d’un stéréotype », *Ebisu* [En ligne], 51 | 2014, mis en ligne le 01 novembre 2014, consulté le 02 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1495>.

donne des ordres au groupe de toute sa hauteur (on sait pourtant que Loti souffrait de sa petite taille...) et revendique ainsi une posture dominante :

Je veux d'abord parler à ce monsieur Kangourou, qui est interprète, blanchisseur et agent discret pour grands mariages. — C'est parfait ; on le connaît, on va sur l'heure me l'aller quérir [...]. Ensuite, je veux qu'on m'apporte une collation bien servie, composée de choses japonaises raffinées. — De mieux en mieux ; on se précipite aux cuisines pour commander cela. Enfin je veux qu'on serve du thé et du riz à mon djin qui m'attend en bas ; — je veux, je veux beaucoup de choses, mesdames les poupées, je vous les dirai à mesure, posément, quand j'aurai eu le temps de rassembler mes mots²⁷⁰...

La métaphore de la poupée (« mesdames les poupées ») est une image récurrente de *Madame Chrysanthème* et s'inscrit également dans la démarche miniaturiste. Nous reviendrons sur cette métaphore qui nous sera essentielle pour cerner l'ambiguïté de la mise en scène de Loti. Mais cette évocation nous permet ici de mieux comprendre la position surplombante que le narrateur cherche à avoir en présentant les japonaises comme des « petites poupées nipponnes ». En les plaçant dans un espace lilliputien où le Japon apparaîtrait comme une « maisonnette » de poupées, Loti réifie les japonais et construit ainsi une logique de hiérarchisation. A ce titre, même s'il n'est plus question de poupées, le chapitre XXX est particulièrement signifiant. Loti apprend que les autorités civiles font des « menaces » à M. Sucre et madame Prune, ses propriétaires, pour loger « en dehors de la concession européenne, un Français morganatiquement marié à une Japonaise²⁷¹ » ; il se rend alors au bureau de l'état civil :

Assis sur la table des mariages, au milieu de tous les petits fonctionnaires ahuris, je débute en ces termes.
- Pour que tu me laisses en paix dans le faubourg que j'habite, quel pourboire faut-il offrir, réunion de petits êtres plus vils que les portefaix des rues ? [...]

Les fonctionnaires l'informent qu'il aurait dû déclarer son nom et celui de son « épouse » et Loti répond :

- Oh ! C'est trop fort, par exemple ! Mais je suis venu exprès, troupe méprisable, il n'y a pas trois semaines !

Puis quitte le bureau :

[...] Tous les petits agents se prosternent à quatre pattes, rentrent sous terre, et nous sortons, dignes et froids, sans rendre les saluts.

270 *M.C.*, *op.cit.*, p.61.

271 *Ibid.*, p.135.

Nous avons fait le choix de raccourcir cet épisode afin d'identifier les effets de réduction qui manifestent bien le système de hiérarchisation et de domination. Quatre groupes nominaux font référence aux agents : « les petits fonctionnaires ahuris », « réunion de petits êtres plus vils que les portefaix des rues », « troupe misérable » et « tous les petits agents » - les quatre propositions renvoient à un ensemble homogène, un groupe qui se caractérise par sa petitesse et par son insignifiance. L'animalisation est à nouveau perceptible, la « troupe » faisant ici plutôt référence à un groupe animal qu'à une troupe militaire et le substantif « être » déshumanisant les japonais. Infantilisation, réduction et animalisation, sont autant de procédés qui révèlent un topos que Loti partage avec sa génération : celui d'un Japon primitif.

b. Le stéréotype du Japon primitif : enfance, nature et animalité

A travers la dichotomie « grand » et « petit », on peut décliner toute une série d'oppositions binaires qui sont les fondements du racisme de *Madame Chrysanthème* et que l'on peut aisément regrouper en un tableau :

Europe/Grandeur	Japon/Petitesse
Adulte	Enfant
Raison	Bêtise
Humain	Animal
Culture	Nature
Individu	Groupe

A travers cette conception binaire, le Japon apparaît comme un espace primitif qui n'aurait pas la maturité – la rationalité et l'individualité – de l'Occident. Certes, le mythe orientaliste de l'ailleurs primitif et enfantin n'est pas seulement associé au Japon, mais il prend dans le contexte japonais une résonance bien particulière, notamment dans le discours de Pierre Loti, cela à travers la miniaturisation précédemment observée : le stéréotype du Japon comme ailleurs primitif, se mêle à celui de la « délicatesse », du « raffinement » et de la « minutie » de l'art japonais – la candeur primitive de la culture japonaise alliée à son habileté pour l'art et l'artisanat, sont deux stéréotypes qui créent dans l'esprit occidental une friction, une incompréhension – autre raison de l'inquiétude que provoque le Japon en Occident. Ainsi, pour représenter son idée du Japon, Loti va en quelque sorte *miniaturiser un monde primitif et infantile*. Ce topos du Japon primitif, dont on peut voir chez Pierre Loti une forme de Japonophobie, se retrouve également chez les Japonophiles qui soulignent

la naïveté, la candeur et la fraîcheur d'une culture qu'ils admirent. C'est le propos par exemple de Théodore de Wyzewa dans un article qu'il consacre à la peinture japonaise :

on s'aperçoit sans cesse davantage que l'âme de ce peuple a toujours été une âme d'enfant. [...] Ce qu'ils conservent dans leur figure, les Japonais le gardent aussi dans leur façon de vivre, leurs pensées et leurs sentiments. Jamais ils n'arrivent à une idée bien nette de leur personnalité, ni de ce qui, dans leurs idées, correspond ou non à la réalité. Ils s'amuse de tout, trouvant dans la moindre chose qui les entoure une source de distractions sans cesse renouvelée. Le voyageur allemand Rein, qui les a bien connus, signale leur naïve crédulité, leur goût de la nouveauté, leur penchant pour toutes sortes de petits jeux puérils, l'extrême facilité avec laquelle ils se divertissent : n'est-ce pas autant de traits qu'ils ont en commun avec les enfants ? [...] N'est-ce pas à la manière des enfants qu'ils peuvent être à la fois superstitieux et irréguliers, remplissant scrupuleusement les pratiques extérieures de deux religions, le shintoïsme et le bouddhisme, sans même se demander laquelle est la bonne ? Et c'est encore à l'éternelle enfance de l'âme japonaise qu'il faut attribuer son amour instinctif pour la nature et pour tout ce qui vit [...]. N'ayant pas une claire conscience de leur personnalité, ils ne savent pas se distinguer du monde environnant : ils s'y perdent délicieusement, charmés par les moindres détails qui frappent leurs yeux. La vue du monde les plonge et les maintient dans une sorte d'ivresse permanente. [...] Avec quelle surprise ravie le bon paysan des albums d'Hokousai s'arrête, se pâme de plaisir en présence d'un lever de soleil, d'une envolée d'oiseaux, ou d'une prairie en fleurs.²⁷²

Cette idée d'un Japon primitif semble trouver ses origines dans la manière dont les Occidentaux ont perçu l'art japonais. Le choix des Japonais de sujets naïfs pour les Européens (« le bon paysan » qui observe la nature dans la peinture d'Hokusai), de scènes considérées comme enfantines, et l'usage particulier de la perspective, ont créé toute une mythologie autour de la société nipponne associée à une candeur primitive. La représentation omniprésente de la nature dans l'art japonais a conduit les Occidentaux à placer le Japon du côté de la nature et non du côté de la culture : tandis que les Européens transforment la nature, les Japonais sont façonnés par elle. Dès lors, le Japon représente une forme d'enfance éternelle, de nature immanente et hors du temps, qui s'oppose à la maturité du vieux continent.

Cette dichotomie entre nature et culture se traduit chez Pierre Loti par une remise en question de l'humanité des Japonais à travers l'animalisation. Véritable « mécanisme d'exclusion²⁷³ », ce processus s'inscrit lui-même dans la mise en scène miniaturiste. « Petits chiens savants », « ouistiti », « rats »²⁷⁴, les animaux auxquels Loti associe les Japonais, sont tous de petite

272 Théodore de Wyzewa, « La Peinture Japonaise » *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)* 100, n° 1, 1890, p.114-115.

273 Florence Burgat, « Chapitre 2. Animalisation de l'humain et animalisation de l'animal », *Liberté et inquiétude de la vie animale*, Éditions Kimé, 2006, p. 37.

274 Nous reprenons dans l'ordre les extraits cités : « En parlant d'elles [des mousmés], nous disons : « Nos petits chiens savants », et le fait est qu'il y a beaucoup de cela dans leur manière. » (*M.C., op.cit.*, p.97) ; « [...] enfants de huit ou dix ans tout au plus, ayant des minois de ouistiti, mais déjà musclés comme de vrais hommes en miniature [...] » (p.55) ; « Dès l'aube, une légion de petits ouvriers de nos arsenaux français ; mais ayant quelque chose de besogneux et de minable de fureteur et d'empressé qui fait songer à des rats. Ils se fauillent d'abord sans bruit, s'insinuent, et bientôt on en trouve partout, sous la quille, à fond de cale, dans les trous, qui scient, tapotent, réparent. » (p.137)

taille et permettent au narrateur d'insister une nouvelle fois sur la petitesse du monde qu'il donne à voir. La dévalorisation que produit l'animalisation est renforcée par la caractéristique des animaux mentionnés ; il s'agit bien souvent d'animaux domestiqués ou domptés dans un contexte spectaculaire :

la minuscule madame Touki-San ; haute comme une demi-botte [...] treize ans au plus, et déjà femme, importante, pétulante, commère. Dans mon enfance, on me menait quelquefois au théâtre des Animaux savants ; il y avait là une certaine madame de Pompadour, un grand premier rôle, qui était une guenon empanachée et que je vois encore. Cette Touki-San me la rappelle²⁷⁵.

La guenon dont il est question, comme les « petits chiens savants », est un animal de cirque réduit à l'obéissance. Ces métaphores soulignent donc un autre stéréotype raciste, celui de la soumission des Japonais. Elles révèlent également le contexte culturel dans lequel Loti pense l'exotisme japonais :

Le XIXe siècle est le temps de la [...] « marchandisation » de toute monstration de la différence. Cirques, foires, expositions, carnivals se mettent à prospérer dans l'ensemble du monde occidental [...] pour le plus grand plaisir des foules²⁷⁶.

L'analogie des Japonais avec des animaux de spectacle s'inscrit dans une fin-de-siècle saturée par le spectaculaire. Comme nous l'avons mentionné dans notre première partie, aux ménageries s'ajoutent les *Expositions universelles* dans lesquelles les visiteurs peuvent observer de véritables zoos humains. L'imaginaire de l'exhibition coloniale – comme mise en scène, domination et animalisation – se trouve projetée dans les mots de Loti et dans sa représentation de l'Ailleurs japonais.

Mais si la théâtralité, comme processus de représentation et de « monstration », est un concept clé pour comprendre le XIXe siècle, elle est surtout dans l'imaginaire de Loti le signe d'une ambiguïté. Le regard racialiste et ethnocentrique de Pierre Loti est l'une des raisons les plus évidentes de sa miniaturisation du Japon mais il n'est pas la seule. Car s'il cherche à se présenter en surplomb du petit théâtre japonais, Loti semble pourtant bien souvent « jouer le jeu » de ce monde enfantin. La représentation exotique est toujours source d'ambiguïtés, au sens où elle est créée par celui qui la décrit. Ainsi, l'altérité japonaise que met en scène Pierre Loti est à la fois lointaine et intime. C'est cette intimité au cœur du discours exotique qu'il s'agit à présent d'explorer. Le Japon enfantin, création de l'écrivain et projection de ses fantasmes, n'est-il pas une image de son théâtre retrouvé ?

275 *Ibid.*, p.95.

276 Pascal Blanchard, « Introduction. La longue histoire du zoo humain », *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011, p. 25.

Chapitre 2. Le théâtre retrouvé ?

La démarche miniaturiste et infantilissante, démonstration d'un racisme primaire, a créé de nombreux stéréotypes sur le Japon. C'est l'imaginaire du romancier qu'il nous faut à présent interroger pour mieux comprendre ces modes de représentation. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, l'enfance de Pierre Loti est un pays utopique vers lequel il reviendra constamment. Le bassin miniature construit par son frère, le Musée et le *Petit Théâtre de Peau d'Âne*, sont des espaces réduits qui concentrent les rêves de l'auteur, des « images fondamentales²⁷⁷ » qui tapissent les parois de son imaginaire. L'ailleurs est envisagé par Julien Viaud à travers une expérience onirique et théâtrale, celle de l'enfant qui, par la mise en scène et la représentation, va former et ordonner des images éparses. L'expérience bien réelle du voyage devient la quête de la scène primitive du petit Julien. Ainsi, en représentant le Japon comme un espace miniature, Loti semble, à travers l'écriture romanesque, revenir à cette expérience ludique et théâtrale. Le Japon, dont l'auteur souligne sans cesse la distance et l'étrangeté, ne serait finalement pas si éloigné de cette scène utopique. Or, comment expliquer le rejet de Pierre Loti ? Pourquoi se met-il à tout prix en dehors de son propre jeu théâtral ? Il nous faudra questionner cette contradiction. Mais observons dans un premier temps dans quelle mesure Loti identifie dans son expérience japonaise les images de son enfance et en quoi le Nagasaki de *Madame Chrysanthème* bascule dans la fantasmagorie théâtrale de Julien Viaud.

²⁷⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 190, à propos du lac et de la grotte miniature construits par le frère de Loti et décrits dans *Le Roman d'un enfant* : « La page de Pierre Loti nous apporte un exemple de cette fidélité à des images fondamentales. Au lieu des rêves évasifs, toujours informulés, qu'on désigne comme des châteaux en Espagne, la grotte est un rêve concentré. »

1. La scène infantile de Julien Viaud

a. Rêverie et jeu d'enfant

Il est intéressant de constater que le roman débute par ce qui ressemble au dialogue de deux enfants. Loti et Yves, sur la passerelle du navire, imaginent ce qu'ils feront arrivés à Nagasaki :

C'était le lendemain que nous devons atterrir ; cette attente nous amusait et nous formions mille projets.
- Moi, disais-je, aussitôt arrivé, je me marie...
- Ah ! fit Yves, de son air détaché, en homme que rien ne surprend plus.
- Oui... avec une petite femme à peau jaune, à cheveux noirs, à yeux de chat. - Je la choisirai jolie. - Elle ne sera pas plus haute qu'une poupée. - Tu auras ta chambre chez nous. - Ça se passera dans une maison de papier, bien à l'ombre, au milieu des jardins verts. - Je veux que tout soit fleuri alentour ; nous habiterons au milieu des fleurs, et chaque matin on remplira notre logis de bouquets, de bouquets comme jamais tu n'en as vu²⁷⁸...

La formulation de Loti résonne comme la création fantasmée d'un enfant. Le futur (« je la choisirai », « elle ne sera pas », « tu auras », « ça se passera », etc.) permet aux images de s'incarner dans une réalité proche. C'est un futur performatif qui se manifeste comme celui des dialogues enfantins lorsqu'il s'agit d'organiser un jeu. Le propos de Loti va incarner et ordonner des images pour en faire une lecture signifiante. Cette projection apparaît comme un jeu au sens où elle est la « figuration d'un invisible » - Verónica Diez, dans un article consacré au jeu chez l'enfant, définit le jeu comme un « appareil » qui produit des images selon une logique théâtrale :

le jeu [est] comme une mise en scène ludique formée par une trame d'images, de dessins, de personnages, de paroles, d'histoires ; qui sont utilisées pour représenter ce qui n'est pas dans la scène. Le jeu, en tant que scène de représentation, implique un cadre où les images en viennent à jouer dans une série, un ordre signifiant [...]²⁷⁹.

Le jeu, comme dispositif narratif qui incarne et ordonne des données que l'enfant affecte en les limitant dans une « scène de représentation » ; telle est la démarche du narrateur dans la première page de *Madame Chrysanthème*. L'Avant-propos semble ainsi être la mise en place de la scène ludique dans laquelle se déroulera le jeu de Pierre Loti. Plutôt que de se préparer à découvrir un espace étranger, le narrateur délimite un univers qui lui appartient, un espace où concentrer ses rêveries, ce que l'emploi du possessif démontre bien - « on remplira *notre* logis de bouquets » - de même que la préposition et le pronom personnel « chez nous ».

278 M.C., *op.cit.*, p.45.

279 Verónica Diez, « Le jeu chez l'enfant comme lecture et figuration d'un invisible », *Recherches en psychanalyse*, vol. 12, n° 2, 2011, p. 158.

Pour reprendre le vocabulaire de Bachelard, l'image poétique par laquelle débute *Madame Chrysanthème* est le « germe d'un monde », et se révèle comme une « rêverie²⁸⁰ » miniaturiste et bucolique :

Ça se passera dans une maison de papier, bien à l'ombre, au milieu des jardins verts. - Je veux que tout soit fleuri alentour ; nous habiterons au milieu des fleurs.

La rêverie prend forme et se prolonge à travers la narration fictive : le narrateur semble s'immerger progressivement dans un état de conscience dans lequel s'épanouit son imagination. La « maison de papier » dont il est question fait certes référence à la maison japonaise telle que l'imaginait Loti, mais l'emploi du mot « papier » invite à imaginer la maison fantasmée comme la petite maison en carton des jeux d'enfants. La femme que veut se choisir le narrateur, n'est-elle « pas plus haute qu'une poupée » ? Ainsi, le groupe nominal « maison de papier » déplie, comme un éventail, la rêverie lotienne. La rêverie spatiale dont il est question est une rêverie *d'intimité* qui prend la forme d'une immersion dans un espace protecteur, un cocon de verdure, en témoignent les effets de répétition « au milieu des jardins verts », « que tout soit fleuri alentour », « au milieu des fleurs ». Ces trois propositions ont toutes à peu près la même signification et traduisent le même mouvement immersif du rêveur qui se laisse guider par son imagination. Ce dialogue est précieux puisqu'il inscrit l'ensemble de *Madame Chrysanthème* sous le signe du jeu et de la rêverie : si le voyage est une déception pour le narrateur, son activité ludique est peut-être une réussite.

En ce sens, il est frappant de constater l'usage abondant des pronoms possessifs : bien que le présentant comme un espace qui lui est complètement étranger, Loti semble prendre un vrai plaisir à redessiner le Japon selon les limites de sa rêverie, pour que celui-ci lui appartienne. Il est constamment question de « ma famille », « ma femme », « notre logis », « ma maisonnette », « ma mousmé », « ma poupée »... A ce titre, le Japon rappelle le lac en miniature que Loti évoque dans *Le Roman d'un enfant* :

Cela dépassait tout ce que mon imagination avait pu concevoir de plus délicieux ; et quand mon frère me dit que c'était à moi... j'éprouvais une joie intime qui me sembla ne devoir finir jamais. Oh ! La possession de tout cela, quel bonheur inattendu ! En jouir tous les jours, tous les jours, pendant ces beaux mois chauds qui allaient venir !²⁸¹...

Cette « joie intime » qu'éprouve Julien Viaud est celle d'un enfant qui *possède un univers*, un espace dans lequel il peut *ordonner* les images qui l'habitent. Ce sentiment de possession – qui est le propre de l'élan ludique de l'enfant devant une maison de poupée – se retrouve, bien que plus

280 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, p.10.

281 Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op.cit.*, p.97.

implicite, dans l'ensemble de *Madame Chrysanthème*. Si dans son expérience japonaise, Pierre Loti n'est le propriétaire de rien, dans sa rêverie tout lui appartient.

b. Un théâtre de marionnettes

Cette construction imaginaire prend, à de nombreuses reprises, la forme d'un théâtre de marionnettes dont Loti tiendrait les fils. En témoigne, en premier lieu, la récurrence de la métaphore des marionnettes : le narrateur a le sentiment de s'« être fiancé pour rire, chez des marionnettes²⁸² » ; les amies de Chrysanthème font des « révérences articulées » et tombent devant elle « à quatre pattes, en trois temps²⁸³ » ; M. Kangourou est comparé à « un pantin à manivelle²⁸⁴ » les bonzes que Loti aperçoit au loin dans un « grand temple ouvert » sont « pareils à de petites marionnettes²⁸⁵ » ; les femmes japonaises sont « perdues dans [d]es vêtements larges » qui semblent « flott[er] comme autour de petites marionnettes sans corps²⁸⁶ »... La répétition de cette image est significative et dévoile une clé essentielle à la pratique littéraire de Pierre Loti. L'écrivain manipule ses personnages afin qu'ils s'adaptent au modèle de son « jeu », le *Petit Théâtre de Peau d'Âne* :

the characters in his « novels » are nothing more than personifications of his childhood fantasies, « petites poupées » who act according to his direction in the reenactment of stories whose course and ending were long ago decided and rehearsed²⁸⁷.

Dans cette mesure, l'œuvre de Pierre Loti est plus proche du théâtre de marionnette que du roman ou du récit de voyage. La réflexion que se fait le narrateur lorsqu'il est à la recherche d'une fiancée est à ce titre pour le moins manifeste :

Si j'épousais celle-ci, sans chercher plus loin ? Je la respecterais comme un enfant à moi confié ; je la prendrais pour ce qu'elle est, pour un jouet bizarre et charmant. Quel amusant petit ménage cela me ferait !

La jeune femme dont il est question est une danseuse

282 *MC*, *op.cit.*, p.77.

283 *Ibid.*, p.96.

284 *Ibid.*, p.65.

285 *Ibid.*, p.160.

286 *Ibid.*, p.202.

287 Peter James Tuberfield, *Theatricality of desire*, *op.cit.*, p.52. : « les personnages de ses « romans » ne sont rien d'autre que des personifications de ses fantasmes d'enfance, des « petites poupées » qui agissent selon ses indications dans la reconstitution d'histoires dont le déroulement et la fin ont été décidés et répétés depuis longtemps. » [nous traduisons]

mignonne, fine, élégante [...]. Drôlement peinte, blanche comme du plâtre, avec un petit rond rose bien régulier au milieu de chaque joue ; la bouche carminée et un peu de dorure soulignant la lèvre inférieure²⁸⁸.



VIAUD Julien dit LOTI Pierre (1850-1923), Poupée en robe blanche à ceinture rouge, figurine en bois articulé vers 1860 (inv. n°MPL PPA 35). Crédits photographiques : Musées-municipaux Rochefort 17.



VIAUD Julien dit LOTI Pierre (1850-1923), La Princesse Peau d'Âne, figurine en porcelaine peinte vers 1860, (inv. n° MPL PPA 35). Crédits photographiques : Musées municipaux Rochefort 17.

La description de cette danseuse est très proche de l'apparence des petites figurines que Julien Viaud avait créées dans son théâtre – même « rond rose » sur la joue, même teinte rouge « carminée » de la bouche, même teint blanc ivoire... La « dorure » peut elle-même faire penser au papier de couleur doré que l'enfant utilisait pour orner les costumes de ses personnages. Si Loti perçoit la danseuse comme un « jouet bizarre », c'est parce qu'il l'introduit immédiatement dans son théâtre imaginaire. Cette rêverie de marionnettiste se retrouve lorsque Loti observe les « mousmés » qui « se prennent par la main toutes les cinq, comme des petites filles à la promenade » :

nous suivons par-derrière, avec des airs détachés. Ainsi vues de dos, elles sont très mignonnes, les poupées, avec leurs chignons si bien faits, leurs épingles d'écaille si coquettement mises. Elles traînent, en faisant un vilain bruit de sabots, leurs hautes chaussures de bois, et s'efforcent de marcher les bouts de pied tournés en dedans, ce qui est une chose de mode et d'élégance²⁸⁹.

288 M.C., *op.cit.*, p.65.

289 *Ibid.*, p.96-97.

On peut certes voir dans cette description la rêverie exotique d'un voyageur qui observe un costume et des coutumes qui lui sont inhabituels. Mais dans la conduite de Loti et dans ses remarques résonne aussi virtuellement la position d'un marionnettiste : le narrateur, se trouvant derrière les mousmés, les voit de dos ; les « poupées » devant lui se déplacent en faisant un « bruit de sabots », bruit mécanique qui rappelle des poupées qui s'animent ; les pieds « tournés en dedans », s'ils sont le signe d'un comportement social, peuvent aussi dans cette description référer à la démarche du pantin. Les mousmés sont ainsi représentées sur la scène de son petit théâtre. On retrouve cette virtualité théâtrale au chapitre XLIX :

Elles sont là cinq ou six petites poupées, mes voisines, s'amusant à danser au son de la guitare de Chrysanthème... Et je trouve un vrai charme ce soir à penser que ce logis, cette femme qui mène la danse, tout cela est mien. [...] je perçois et je comprends mieux tout à coup cette infinité de gentilles petites choses au milieu desquelles je vis, la grâce frêle et très cherchée des formes, la bizarrerie des dessins, le choix raffiné des couleurs. [...] Je les trouve [les mousmés] toutes agréables à regarder ; cet air poupée qu'elles ont me plaît à présent, et je crois découvrir ce qui le leur donne : non pas seulement ces figures rondes, inexpressives à sourcils très éloignés des yeux ; mais surtout cet excès d'ampleur dans leurs robes. Avec ces manches si grandes, on dirait qu'elles n'ont pas de dos, pas d'épaules ; leurs personnes délicates sont perdues dans ces vêtements larges, qui flottent comme autour de petites marionnettes sans corps [...] ²⁹⁰.

Cet extrait présente un épisode où Loti, quelques jours avant son départ, semble de nouveau charmé par l'exotisme japonais. S'il réussit à plonger dans sa rêverie exotique c'est sans doute parce qu'il peut inscrire dans le cadre de son imaginaire le spectacle qu'il observe : le « charme » ressenti par Loti est le plaisir du possesseur (« Et je trouve un vrai charme ce soir à penser que ce logis, cette femme qui mène la danse, tout cela est mien »). L'exotisme fonctionne au moment où Loti a la sensation d'être chez lui, dans un espace familier, redessiné par les contours de ses chimères. Ainsi, l'« air poupée » des Japonaises lui « plaît à présent » parce qu'il y voit une désincarnation – les robes flottent autour de corps inexistantes. Dans l'esprit de Loti, les mousmés dépouillées de leur enveloppe charnelle ne sont plus que des marionnettes, des fantasmagories qui prolongent l'illusion de son premier théâtre. Ces différents exemples montrent la manière dont la thématique théâtrale de la marionnette s'inscrit dans les interstices des épisodes racontés par Loti. Le rôle du marionnettiste n'est bien entendu pas réel, il est un *songe*, une virtualité que rend possible le langage de la fiction, où se rencontrent dans l'espace romanesque, l'ailleurs japonais et le territoire intime de *l'exotisant*.

Il ne s'agit pas seulement pour l'écrivain-marionnettiste de retrouver le modèle de l'enfance mais aussi d'animer et de faire jouer ses fantasmes dans le cadre de la mise en scène théâtrale. C'est

290 *Ibid.*, p.201-202.

le cas notamment avec le processus fictionnel du triangle amoureux, le semblant d'intrigue romanesque où Yves est présenté comme le prétendant de Chrysanthème :

Voilà donc Yves couché et dormant sous notre toit. Le sommeil lui est venu ce soir plus vite qu'à moi-même : c'est que j'ai cru remarquer des regards très longs, de Chrysanthème à lui, de lui à Chrysanthème. Je lui laisse entre les mains cette petite comme un jouet, et une crainte me vient à présent d'avoir jeté un certain trouble dans sa tête²⁹¹.

La comparaison de Chrysanthème avec un « jouet », si elle est d'une misogynie frappante, témoigne également de la manière dont Loti *utilise* et manipule les personnages de ses romans comme les poupées de son théâtre. Car s'il dit craindre « jet[er] un certain trouble dans [la] tête » d'Yves, il semble pourtant tenir les fils de ce triangle amoureux. Ainsi au chapitre XXXI, lorsque Chrysanthème emmène Yves pour l'abriter des moustiques sous la moustiquaire bleue qu'elle partage avec Loti :

moi je ne trouve rien à redire, en somme, à ce couchage à trois : c'est si peu un lit, ce que nous partagerons là, et nous y dormirons tout habillés, comme toujours, suivant l'usage nippon. [...] Seulement j'ai placé le petit chevalet à nuque de Chrysanthème au centre de la tente de gaze, entre nos deux oreillers à nous, pour observer, pour voir²⁹².

Le narrateur est celui qui provoque les situations et observe les conséquences. Mais à l'image de l'auteur, il est surtout celui qui derrière cette « petite comédie », construit une mise en scène virtuelle, celle de la relation homosexuelle. Lors du dialogue enfantin sur le bateau, ne propose-t-il pas à Yves de vivre à ses côtés au milieu des fleurs ? « Tu auras ta chambre chez nous », dit-il à celui qui dans la réalité est un matelot breton du nom de Pierre Le Cor, proche compagnon de route de Viaud. Déjà dans le roman *Aziyadé*, il était question d'une relation triangulaire, où Samuel avait sa place aux côtés du couple Loti-Aziyadé. Ce schéma amoureux est lui-même un petit drame que dirige Pierre Loti par les fils de la fiction.

c. Un théâtre de papier

Cette rêverie de marionnettiste nous invite à nous interroger plus longuement sur la scénographie de *Madame Chrysanthème* qui peut se concevoir comme un théâtre de papier, théâtre miniature rappelant le *Petit Théâtre de Peau d'Âne*. Au chapitre XLII où Loti est saisi par la vision d'une mousmé, le décor semble arrangé à la manière de ses petites mises en scène :

291 *Ibid.*, p.132.

292 *Ibid.*, p.154.

Tout à coup, cette petite mousmé m'apparut, un peu au-dessus de moi, au sommet de la courbure, sur un de ces ponts tapissés de mousses grises ; en pleine lumière, en plein soleil, se détachant à la manière des fées éblouissantes sur un fond de vieux temples noirs et d'ombres. Elle retenait sa robe d'une main et la faisant plaquer au bas de ses jambes, pour se donner l'air plus svelte. Autour de sa petite tête étrange, son ombrelle ronde à mille plissures, éclairée par transparence, faisait une grande auréole bleue et rouge bordée de noir ; et un laurier rose chargé de fleurs, poussé entre les pierres de ce pont, s'étalait à côté d'elle, baigné lui aussi de soleil. Derrière cette jeune fille et ce laurier fleuri, tout était repoussoir obscur²⁹³.

La « petite mousmé » se détache du fond des temples noirs « à la manière des fées éblouissantes », ce substantif « fées » signale le basculement de la description dans le monde de l'enfance de Julien Viaud qui mettait souvent en scène des personnages féeriques (notamment la fée des ondes). La représentation de l'espace ici n'a rien de réaliste et s'inscrit effectivement dans une théâtralité rêvée : la mousmé *lui* apparaît et se trouve « un peu au-dessus de [lui] », en surplomb comme l'acteur. Le jeu de lumière se révèle comme un dispositif scénique : la mousmé « en pleine lumière » se détache d'un « fond » noir et « d'ombres ». Le substantif « ombres » que Loti emploie pour surenchérir l'obscurité déjà explicitée par l'adjectif « noirs » indique à nouveau la rêverie théâtrale – la mise en relief par l'ombre rappelle non seulement le théâtre d'ombres mais évoque également l'illusion de la perspective des théâtres miniatures qui consiste à agencer les décors les uns derrière les autres afin de créer un effet de profondeur. Ici le contraste saisissant entre le premier plan où se trouvent la jeune fille et le laurier rose et le second plan qui se présente comme un « repoussoir obscur », donne l'impression d'observer un univers bidimensionnel à la manière des décors que l'on trouve dans les théâtres de papier.



VIAUD Julien dit LOTI Pierre (1850-1923), La Forêt - Décor du Théâtre de Peau d'Âne, carton avec rehauts de gouache et d'aquarelle vers 1850, (inv. N° MPL PPA 59). Crédits photographiques : Musées-municipaux Rochefort 17.

293 *Ibid.*, p.177.

Notons également que l'ensemble de la description forme un tableau dramaturgique saisissant – la « rencontre » du narrateur avec la mousmé « délicieusement costumée, fraîche sur le fond sombre des ruines » est, plutôt qu'une rencontre, l'admiration d'un moment où tout semble en arrêt. Comme dans le tableau, la disposition du personnage et l'arrangement du décor forment un ensemble visuel cohérent qui crée l'illusion d'une scène pictural. L'immobilité de la mousmé renvoie à nouveau au théâtre de Julien Viaud et à ses poupées figées devant les décors les plus divers.

Le papier, qui certes renvoie au *washi* très utilisé dans l'architecture japonaise, est aussi le matériau premier des créations théâtrales du petit Julien. Il est donc nécessaire de s'interroger sur l'emploi récurrent de ce substantif dans *Madame Chrysanthème* en prenant en compte sa valeur affective au sein de l'imaginaire de Loti. La maison dans laquelle vivent Loti et Chrysanthème « est toute en panneaux de papier, et se démonte, quand on veut, comme un jouet d'enfant²⁹⁴. » L'association d'idée est signifiante : la rêverie enfantine semble s'incarner dans ce logis qui est modulable à loisir. Le Japon apparaît dans les mots de Loti comme un monde de papier, un espace transformable et amovible, comme un jeu d'enfant :

Les murs en papier sont composés de châssis à coulisse, pouvant rentrer les uns dans les autres, au besoin disparaître²⁹⁵[...].

Nous avons déjà pu constater la manière dont Loti théâtralise la maison Japonaise cela parce qu'il n'arrive pas à saisir la conception architecturale et spatiale, mais notre propos ici nous permet de compléter notre première analyse. Loti théâtralise un espace qui lui semble insaisissable mais l'investit aussi de sa rêverie personnelle. La théâtralité est alors double : théâtralité culturelle de l'occidental qui perçoit l'ailleurs comme un espace de représentation dont il serait le spectateur, et théâtralité intime de l'écrivain Pierre Loti qui modèle l'espace dans sa fiction selon les mises en scène de son enfance.

Les Japonais aussi sont constamment associés à ce matériau, ce qui donne l'impression qu'ils sont eux-mêmes des personnages de papier comme c'est le cas ici :

une dame, empêtrée dans sa robe, mal assurée sur ses hautes chaussures de bois, personnage de paravent qui se trousse sous un parapluie de papier peinturluré²⁹⁶.

La dame sous son « parapluie de papier peinturluré » est présentée comme un « personnage de paravent » - en associant ces deux informations, Loti la place dans un univers de papier. A ce titre,

294 *Ibid.*, p.80.

295 *Ibid.*, p.60.

296 *Ibid.*, p.57.

les lanternes que nous avons déjà évoquées dans notre deuxième partie peuvent aussi faire écho avec les images théâtrales de l'enfant Julien Viaud :

C'est inouï la consommation que nous en faisons, de ces lanternes en papier, dont les peintures représentent invariablement des papillons de nuit ou des chauves-souris²⁹⁷.

Si l'on examine les images récurrentes dessinées et mises en scène par le petit Julien, on constate que la chauve-souris est souvent représentée. Les lanternes en papier sur lesquelles sont peintes des chauves-souris résonnent particulièrement dans l'esprit de l'auteur, elles sont un autre signe de l'enfance.



VIAUD Julien dit LOTI Pierre (1850-1923), Monstre chauve-souris, figurine en carton, métal et mie de pain avec rehauts de couleurs vers 1860 (inv. N° MPL PPA 48). Crédits photographiques : Musées-municipaux Rochefort 17.

L'image ci-dessus représente un monstre fait en carton – petit monstre de papier – qui possède des ailes de chauve-souris. Le basculement dans la songerie enfantine est toujours implicite dans *Madame Chrysanthème*, mais si l'on compare le texte avec l'imagerie de Julien Viaud, il est possible d'identifier derrière la description exotique, une dimension affective et émotionnelle. La jeune danseuse qui ressemble à l'une des figurines du *Petit Théâtre* est elle-même insérée dans l'univers cauchemardesque de l'enfant :

Oh ! quelle épouvante quand elle se retourne ! Elle porte sur la figure le masque horrible, contracté, blême, d'un spectre ou d'un vampire... Le masque se détache et tombe... Elle est un amour de petite fée, pouvant bien avoir douze ou quinze ans, svelte, déjà coquette, déjà femme, — vêtue d'une longue robe de

297 *Ibid.*, p.128.

crépon bleu nuit, ombré, avec une broderie représentant des chauves-souris grises, des chauves-souris noires, des chauves-souris d'or...²⁹⁸

Trois éléments de l'imaginaire de l'enfant Julien Viaud se retrouvent dans cette description : la théâtralité que représente le « masque », la féerie à laquelle renvoie la métaphore « petite fée » et la description féerique du costume, puis la dimension cauchemardesque que soulignent les références au « spectre » et au « vampire » ainsi que l'énumération des « chauves-souris ». La focalisation interne nous plonge dans l'intimité du narrateur qui semble saisi par le spectacle du « masque horrible ». Si cette mise en scène, qu'il observe « par une fente » entre « les châssis légers » et donc de manière clandestine, produit en lui une grande émotion, c'est parce qu'il a la vision d'une chimère de son enfance.



VIAUD Julien dit Pierre Loti (1850-1923), La ronde de sept monstres ailés, dessin à la mine de plomb vers 1860 (inv. N° MPL D 15). Crédits photographiques : Musées-municipaux Rochefort 17.

Dans cette description, on retrouve donc les deux faces du monde de Julien Viaud – la féerie et le cauchemar²⁹⁹ – qui toutes deux évoluent dans un univers théâtral et enfantin. L'âge de la danseuse révèle qu'elle est très jeune mais Loti dit d'elle qu'elle est « déjà femme » parce qu'elle est « déjà coquette ». Cette coquetterie que signale le raffinement de son costume mêlée à la jeunesse et au caractère enfantin de celle qu'il présente comme « un amour de petite fée » traduit une fois encore

²⁹⁸ *Ibid.*, p.63.

²⁹⁹ Pierre Loti évoque dans *Le Roman d'un enfant*, ces visions sombres des premières années : « Bien [des] apparitions sombres ont hanté les premières années de ma vie, si exceptionnellement douces pourtant. Et bien des rêveries sinistres me sont venues les soirs : impressions de nuit sans lendemain, d'avenir fermé ; pensées de prochaine mort. », in Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op.cit.*, p.95.

le retour au *Petit Théâtre*. Les figurines de Loti en effet – presque toutes des figures féminines – ont à la fois une valeur enfantine – de part leur petitesse – mais aussi une valeur esthétique très importante qui les place dans un entre-deux, entre la femme et l'enfant, ambiguïté que l'on retrouve dans les descriptions de Loti des Japonaises. Un dernier exemple de cette dimension cauchemardesque rappelant les dessins d'enfant de Viaud et les décors de son théâtre, celui de l'« éventail magique » de Chrysanthème, objet de papier, comme la lanterne, qui à nouveau représente des papillons mais avec cette fois-ci de véritables monstres ailés :

Chrysanthème [...] donne à Campanule un éventail magique dont les peintures représentent à volonté des papillons voltigeant sur des fleurs de cerisier, ou des monstres d'outre-tombe se poursuivant parmi des nuages noirs³⁰⁰.

Dans un même objet se retrouve la dualité de l'imaginaire de Loti enfant qu'incarnent les papillons et les monstres. Bruno Vercier évoque ainsi la période où Loti dessine cet univers fantastique :

vient [la période] des créatures fantastiques, très inquiétantes, souvent liées à la mort. Y éclate une imagination torturée, morbide, qui joue avec les formes pour donner naissance à d'étranges compositions³⁰¹.

On retrouve ces visions au côté des « gentils bouquets de fleurs, des oiseaux et des papillons multicolores », dans les décors de son *Petit Théâtre*.

Il est intéressant de constater la manière dont le récit japonais fait aussi écho avec la scénographie du musée. C'est notamment le cas, lorsque le narrateur évoque les deux « dames » japonaises « de la classe noble » qu'il voit chez le photographe :

je ne puis me rassasier de regarder ces deux créatures ; elles me captivent comme des choses jamais vues et incompréhensibles. Leurs corps frêles, posés avec une grâce exotique, sont noyés dans des étoffes rigides et des ceintures bouffantes dont les bouts retombent comme des ailes fatiguées. Elles me font penser, je ne sais pourquoi, à de grands insectes rares ; sur leurs vêtements, des dessins extraordinaires ont quelque chose de la bigarrure sombre des papillons nocturnes³⁰².

La fascination que le narrateur éprouve en observant ces deux Japonaises (« je ne puis me rassasier », « elles me captivent ») rappelle les impressions du petit Julien lorsqu'il contemplait les objets de son musée :

je passais des heures seul, tranquille, en contemplation devant des nacres exotiques, rêvant aux pays d'où elles étaient venues, imaginant d'étranges rivages³⁰³.

300 M.C., *op.cit.*, p.98.

301 Bruno Vercier, *Pierre Loti. D'Enfance et d'ailleurs.*, *op.cit.*, p.123.

302 M.C., *op.cit.*, p.186.

303 Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op.cit.*, p.121.

Les deux japonaises sont à la fois réifiées et animalisées : elles sont présentées comme « deux créatures », comme des « choses jamais vues » (nous soulignons), leurs corps frêles sont « posés avec une grâce exotique » - le participe passé « posés » donne l'impression que le narrateur contemple deux objets mis en scène, exposés, comme des insectes piqués derrière une vitrine. La métaphore animale fait effectivement référence aux insectes : la finesse de leur corps (« frêles »), leur ceinture qui est comparée à des « ailes fatiguées », la comparaison avec de « grands insectes rares » et « des papillons nocturnes ». Or, les papillons ont « joué un rôle³⁰⁴ » considérable dans l'enfance de Julien Viaud et occupent une place importante dans son petit musée :

J'y installais mes papillons, qui me semblaient des spécimens très précieux [...]. D'étonnantes choses étaient là, qui me captivaient : des coquilles rares et singulières, des amulettes, des armes encore imprégnées de ces senteurs exotiques dont je me suis saturé plus tard ; d'introuvables papillons sous des vitres³⁰⁵.

Il est intéressant de comparer ce souvenir d'enfance avec la description des deux japonaises : le verbe « captiver » est utilisé dans les deux cas, de même que l'adjectif « rares », les choses « jamais vues et incompréhensibles » font échos aux papillons « introuvables »... Ces extraits, écrits sous le signe de l'étonnement et de l'admiration, sont tous deux une rêverie exotique, la fascination pour l'objet venu d'ailleurs et l'enthousiasme à pouvoir le contempler à loisir. A travers sa description des Japonaises, Loti fige ses impressions comme il figeait les objets exotiques derrière les vitres de son musée. Notons également que cette description entre elle aussi en résonance avec le *Petit Théâtre de Peau d'Âne*. En effet, l'analogie des ailes de papillons avec les costumes rappelle la conception des robes des petites figurines de Julien Viaud³⁰⁶ :

un étalage de choses extraordinairement fragiles ou susceptibles de s'envoler au moindre souffle – comme par exemple les ailes de papillon ou les élytres de scarabée qui devaient orner les costumes des nymphes de la féerie [...]³⁰⁷.

L'analogie constante des Japonaises avec la figure de la fée à laquelle on ajoute la métaphore du papillon crée un ensemble tout à fait signifiant et symbolique dans l'imaginaire de Loti et s'inscrit dans une reconstitution implicite des images de son enfance.

304 « Les papillons, ces pauvres papillons de plus en plus démodés de nos jours, ont joué un rôle de longue haleine dans ma vie d'enfant, je suis confus de l'avouer ; et, avec eux, les mouches, les scarabées, les demoiselles, toutes les bestioles des fleurs et de l'herbe. Bien que cela me fit de la peine de les tuer, j'en composais des collections, et on me voyait constamment la papillonnette en main. » in *Ibid.*, p.88.

305 *Ibid.*, p.121.

306 Les papillons jouent également un rôle important dans la scénographie du théâtre : « le char d'une fée aux cheveux de soie, traîné par deux papillons, s'avancait au milieu, soutenu par d'invisibles fils. » in *Ibid.*, p.191.

307 *Ibid.*, p.156-157.

Enfin, notons qu'une fois encore le théâtre de l'enfance est investi des fantasmes de l'adulte. La scène en papier de *Madame Chrysanthème* est transformable à souhait :

Allons, vite, faisons la chambre d'Yves. Chrysanthème, très en train à l'idée que son grand ami va coucher près d'elle, y met toutes ses forces ; d'ailleurs il s'agit simplement de pousser dans leurs glissières trois ou quatre panneaux de papier, qui formeront tout de suite une chambre à part, un compartiment dans la grande boîte où nous logeons³⁰⁸.

Yves couche ainsi dans « sa petite chambre en papier », un « compartiment » qui se module selon son imagination. La manière dont Loti donne à voir sa maison de papier témoigne de sa dimension ludique. Le papier de la maison à la manière d'un jeu enfantin permet de détourner le réel et de le reconstruire autrement :

Détournement du monde et reconstruction d'un monde communient donc dans le jeu enfantin. Les enfants détournent les objets de leur dimension utilitaire et fonctionnelle, trait du monde adulte, afin de construire un « micro-monde », codifié et réglé, où l'expérience n'est jamais séparée de l'imagination³⁰⁹.

Si l'on suit les propos de Federico Tarragoni, la maison japonaise, qui dans l'esprit du narrateur est perçue comme un monde de papier, apparaît comme un « micro-monde » au sens où l'imagination peut prendre le dessus sur la fonction utilitaire de l'objet. On voit encore une fois dans cet exemple le discours implicite de Pierre Loti : derrière la parole exotique sur l'architecture japonaise *a priori* étrange et étrangère au narrateur, se cache un souffle intime et personnel, celui du fantasme que l'univers de papier de Julien Viaud permet de reconstituer et de percevoir. Parce qu'elle est en papier, Loti perçoit la maison japonaise non comme une habitation mais comme une « grande boîte³¹⁰ » : la boîte ici renvoie également à l'expérience enfantine. Elle est « grande » certes mais en tant que récipient, la boîte n'a jamais la taille d'une maison. Ici, qualifier la maison de « grande boîte » témoigne d'une friction des échelles de grandeur, d'un décalage qui indique la posture de Loti dans l'espace japonais. Loti est au Japon comme un adulte enfermé dans son micro-monde, dans les coffrets de son enfance.

d. Un monde en boîte

Le motif de la boîte apparaît à de nombreuses reprises dans *Madame Chrysanthème*, sous forme de caisse, de compartiment, de coffre ou de case, autant de récipients qui construisent une

308 *M.C.*, *op.cit.*, p.132.

309 Federico Tarragoni, « Jeu matérialité et politique chez Walter Benjamin », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 28, 2015,

310 *M.C.*, *op.cit.*, p.189.

lecture symbolique tout à fait intéressante pour notre propos sur les images de l'enfance. La boîte a une place essentielle dans l'imaginaire lotien, à commencer par les boîtes de son musée dans le petit galetas déjà mentionné :

Petit musée dans le grand musée qu'est devenue la maison. Espace singulier, complexe, à la fois fermé et ouvert³¹¹...

Dans cet « espace clos », Julien Viaud enferme et conserve toutes sortes d'objets, de coquillages, de dépouilles d'animaux qu'il place dans des boîtes, activité que l'adulte poursuivra plus tard. Chacune de ces boîtes est porteuse d'un univers et vient prolonger les souvenirs qui sont attachés aux objets. A ce titre, il retranscrit dans *Le Roman d'un enfant* un propos de sa sœur édifiant :

Pierre avait fait des monceaux de coquilles, d'algues, d'étoiles, de cailloux marins ; insatiable, il voulait tout emporter ; et il rangeait cela dans des caisses [...] ³¹².

Puis il commente lui-même cette obsession pour l'« emballage » :

Ces départs, ces emballages puérils de mille objets sans valeur appréciable, ce besoin de tout emporter, de se faire suivre d'un monde de souvenirs [...] ³¹³.

Ce besoin de conserver est d'abord le geste de l'enfant qui expérimente le monde en se l'appropriant et en le reconstruisant dans un espace réduit. La pratique de la collection permet de transfigurer le réel et de le raccorder au domaine de l'imagination. A propos des collections d'enfants, Walter Benjamin parle d'une véritable exploration du réel :

Chaque pierre qu'il trouve, chaque fleur cueillie et chaque papillon attrapé représentent déjà pour lui un début de collection, et tout ce qu'il possède, en général, constitue à ses yeux une seule et unique collection. [...] À peine vient-il d'entrer dans la vie que le voilà chasseur. [...] Ses années nomades sont des heures passées dans la forêt du rêve. C'est de là-bas qu'il traîne sa proie jusque chez lui, afin de la nettoyer, de l'affermir, de la désensorceler. Ses tiroirs sont voués à devenir arsenal et zoo, musée du crime et crypte d'église ³¹⁴.

Ainsi le coffre est porteur de rêve et d'utopie, mais aussi d'intimité. Il permet à l'enfant de reconstituer ses chimères et de les cacher dans un espace fermé qui les charge d'inconnu et de possible. Le coffre fermé révèle « l'infinité de la dimension intime ³¹⁵ » et cache des rêveries qui dans le noir peuvent se prolonger à loisir. La boîte signifie à la fois le besoin de reconstituer le monde, de se l'approprier, de le conserver et de le cacher. Chacun de ces traits traduit l'ambition de

311 Bruno Vercier, *op.cit.*, p.39.

312 *Le Roman d'un enfant*, *op.cit.*, p.104-105.

313 *Ibid.*, p.105.

314 Walter Benjamin, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, Paris, Payot, 2011, p.62.

315 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p.89.

Pierre Loti. Son théâtre lui-même est un « Théâtre de poche », un monde qui sera lui aussi enfermé dans une boîte :

J'avais bien quinze ans, lorsque les derniers décors inachevés s'enfermèrent pour jamais dans les cartons qui leur servent de tranquille sépulture³¹⁶.

Ce qui a le plus de valeur aux yeux de Loti est conservé dans des boîtes, le petit musée étant la plus grande d'entre elles et qu'il scellera comme un sarcophage à plusieurs reprises.



VIAUD Julien dit LOTI Pierre (1850-1923), Boite renfermant des fleurs séchées et une paire de gants, élément du « Petit musée », carton avec textile et vestiges floristiques vers 1860 (sans n°). Crédits photographiques : Musées-municipaux Rochefort 17.



Viaud Julien dit LOTI Pierre (1850-1923), Boite reliquaire renfermant des trèfles, élément du « Petit musée », carton avec vestiges floristiques vers 1860 (sans n°). Crédits photographiques : Musées-municipaux Rochefort 17.

Cette obsession pour les coffres et les caisses – qui traduit à la fois une rêverie d'intimité, de secret, une peur de l'évanescence et de l'oubli – se retrouve implicitement disséminée tout au long de *Madame Chrysanthème*. L'omniprésence des boîtes dans le roman ne s'explique pas seulement par l'attrait du Japon pour les boîtes et les emballages mais révèle une fois encore l'expérience enfantine qui transparaît derrière l'expérience exotique. Ainsi, lorsque Loti prépare son départ :

Messieurs les emballeurs, sur ma prière, ont envoyé dans la soirée plusieurs petites caisses ravissantes, à compartiments, à doubles fonds, et plusieurs sacs en papier (en indéchirable papier japonais) qui se ferment d'eux-mêmes et s'attachent au moyen de liens, également en papier [...]. C'est plaisir que d'emballer là-dedans ; et tout le monde s'y met, Yves, Chrysanthème, madame Prune, sa fille et M. Sucre. A la lueur des lampes de la réception qui brûlent encore, chacun travaille à emballer, rouler, ficeler [...]³¹⁷.

316 MC., *op.cit.*, p.150-151.

317 *Ibid.*, p.218.

Comment ne pas lire dans cet extrait l'obsession personnelle de Loti pour l'emballage ? A travers la description précise des contenants et l'énumération des verbes liés à l'enveloppement se lit un véritable plaisir à donner forme à une image intime.

Le Japon lui-même est présenté comme un monde constitué de boîtes : le navire se trouve « dans l'encaissement » d'une vallée qui donne en plein jour « une impression de soir³¹⁸ » ; le char dans lequel le narrateur se rend au *Jardin-des-fleurs* lui donne l'impression d'être « enfermé comme dans une boîte³¹⁹ » ; à de nombreuses reprises, il est question des « boîtes à fumer » que possèdent toutes les Japonaises ; le « jardinet » de madame Renoncule est décrit comme un « parc de quatre mètres carrés », « encaissé entre des murs³²⁰ » ; la maison de M. Sucre et madame Prune est plusieurs fois décrite comme une « case³²¹ » - ce terme normalement employé pour évoquer certaines habitations africaines, a aussi le sens du compartiment d'un meuble, comme c'est le cas ici pour référer à une maison japonaise. Loti et Chrysanthème eux-même sont « envelopp[és] » dans le vélum de gaze bleue comme sous « une tente³²² »... La boîte raisonne à nouveau comme un objet de rêverie lorsque le narrateur décrit la maison de sa belle-mère :

Il y a partout des petites cachettes, des petites niches, des petits placards, dissimulés de la manière la plus ingénieuse et la plus inattendue sous l'uniformité immaculée des panneaux de papier blanc. En France, on a des objets d'art pour en jouir ; ici, pour les enfermer, bien étiquetés, dans une sorte d'appartement mystérieux, souterrain, grillé en fer, qu'on appelle *godoun*³²³.

L'« appartement mystérieux » et « souterrain » de madame Renoncule est proche du musée de Julien Viaud à plus d'un titre : espace caché où l'on enferme et où l'on étiquette les objets les plus précieux.

Un exemple plus long, celui de la description des marchands japonais et de leurs marchandises sur le pont du navire, nous permet de constater la stratification du discours de Loti vis-à-vis du Japon – à la fois rejet et critique d'un monde qu'il juge « mercantile », « laid » et « grotesque » et réjouissance au sein du langage qui résonne comme une rêverie intime :

Envahis par un Japon mercantile, empressé, comique, qui nous arrivait à pleine barque, à pleine jonque, comme une marée montante [...]. Sur leur dos ils apportaient tous des petits paniers, des petites caisses, des récipients de toutes les formes, inventés de la manière la plus ingénieuse pour s'emboîter, pour se contenir les uns les autres et puis se multiplier ensuite jusqu'à l'encombrement, jusqu'à l'infini ; il en sortait des choses inattendues, inimaginables ; des paravents, des souliers, du savon, des lanternes ; des

318 *Ibid.*, p.49.

319 *Ibid.*, p.56.

320 *Ibid.*, p.156.

321 Au chapitre IV où il est question de « case isolée » (*Ibid.*, p.75) et au chapitre XXVI où la maison est décrite comme une « vieille case sonore » (*Ibid.*, p.120).

322 *Ibid.*, p.83.

323 *Ibid.*, p.157.

boutons de manchettes, des cigales en vie chantant dans des petites cages ; de la bijouterie, et des souris blanches apprivoisées sachant faire tourner des petits moulins en carton ; des photographies obscènes ; des soupes et des ragoûts, dans des écuelles, tout chauds, tout prêts à être servis par portions à l'équipage ; — et des porcelaines, des légions de potiches, de théières, de tasses, de petits pots et d'assiettes... En un tour de main, tout cela, déballé, étalé par terre avec une prestesse prodigieuse et un certain art d'arrangement [...] Mais, mon Dieu, que tout ce monde était laid, mesquin, grotesque ! Étant donné mes projets de mariage, j'en devenais très rêveur, très désenchanté...³²⁴

La phrase descriptive envahit l'espace textuel : l'auteur, à travers le langage, évolue dans un univers qui lui est proche et redessine les contours de ses obsessions. L'énumération provoque un effet d'accumulation, d'abondance. Les « petits paniers », « petites caisses » et autres « récipients » prennent dans les mots de Loti une valeur merveilleuse : ils peuvent se multiplier « jusqu'à l'infini » et contiennent des objets aux natures les plus diverses. Ces associations improbables mêlées à cette impression d'infini révèlent la rêverie miniature et dévoilent la « topophilie » de l'auteur qui, par la juxtaposition de mêmes éléments syntaxiques, retrouve l'expérience enfantine et le plaisir de déployer un « micro-monde ». Notons également que bien que le narrateur termine cette description par une critique virulente contre les Japonais, la vision qui lui est apparue le rend certes « désenchanté » mais aussi « rêveur », ce qui témoigne de l'état de suspension mélancolique dans lequel l'a plongé cette scène. Après cette longue description, Loti présente le paysage de Nagasaki :

tout au fond de l'immense vallée verte, des milliers et des milliers de maisonnettes noirâtres, un fouillis d'aspect un peu étrange d'où émergent çà et là de plus hautes toitures peintes en rouge sombre [...]³²⁵.

Cette deuxième description entre en résonance avec la première, l'effet d'accumulation des « maisonnettes » rappelle la figuration énumérative des boîtes, ce qui crée une relation analogique entre les deux échelles. Les maisons de Nagasaki apparaissent alors comme des milliers de boîtes et la rêverie de l'emballage japonais se prolonge en rêverie spatiale. Il est intéressant de constater que cette extension se retrouve également dans les mots de Huysmans pour décrire l'une des pièces de Des Esseintes :

Ainsi que ces boîtes du Japon qui entrent, les unes dans les autres, cette pièce était insérée dans une pièce plus grande...³²⁶

La maison de Des Esseintes, n'est-elle pas elle-même à la fois un théâtre intime et une grande boîte hermétiquement fermée où peuvent se jouer tous ses désirs³²⁷ ? Ainsi, la théâtralité prend la forme

324 *Ibid.*, p.50-51.

325 *Ibid.* p.51-52.

326 Joris-Karl Huysmans, *A Rebours* [1884], Paris, Garnier Flammarion, 1978, p.77.

327 La métaphore des boîtes japonaises fait suite à la description d'« un corridor capitonné, hermétiquement fermé, ne laissant filtrer, ni odeur, ni bruit, dans chacune des deux pièces qu'il servait à joindre » avec à l'intérieur « un grand

d'une utopie du *refuge*, un rêve d'*enveloppement* : le théâtre est un carré de rêverie et celui « qui dessine un carré en lui donnant des valeurs de symbole construit un refuge³²⁸ ». L'isomorphisme de la boîte et de la maison, qui dans ces deux cas résonne au sein d'une rêverie japonaise, dévoile une réalité intime profonde : pour reprendre la réflexion de Bachelard sur le *Complexe de Jonas*, cette image de l'emboîtement renverrait à la « cavité parfaite [qu'est] le ventre maternel³²⁹ ». Ce point de vue psychanalytique, que nous avons esquissé chez Huysmans, est chez Loti une certitude, en témoigne l'importance donnée à la figure maternelle. Or, la boîte est à la fois cavité utérine et sarcophage, ce qui est manifeste dans l'imaginaire de Pierre Loti avec sa crainte viscérale de la mort. A ce titre, l'interprétation que propose Bachelard à-propos de la thématique de l'emboîtement dans l'œuvre d'Edgar Poe est aussi éclairante pour comprendre la double signification de cette image chez Loti :

On ne s'étonnera pas qu'un génie marqué du double signe de l'attachement à la mère et de la hantise de la mort comme Edgar Poe ait en quelque manière multiplié les emboîtements de la mort. Dans le conte sur la momie, il faut trois cercueils pour protéger l'être déjà couvert de bandelettes³³⁰.

Ainsi lorsque le narrateur de *Madame Chrysanthème* appelle le sampan dans lequel il est enfermé « une espèce de petit sarcophage en bois blanc » ou encore un « cercueil flottant³³¹ », les métaphores sont signifiantes et invitent à une lecture minutieuse de cet isomorphisme. Les images fondamentales que l'on retrouve dans le roman japonais de Loti sont complexes et supposent d'être appréhendées selon différentes perspectives. En effet, présenté comme un *monde en boîte*, le Japon de Loti est un ensemble de micro-mondes, de carrés de rêveries théâtrales – autant d'images d'un *refuge*, autant de promesses d'un possible retour à l'utopie de l'enfance. Mais il est aussi ressenti comme un espace d'enfermement et de rétrécissement, un monde artificiel et mortifère. Loti semble rejeter sa propre mise en scène qu'il avait pourtant formée sur son imaginaire. Comment expliquer ce paradoxe ?

aquarium » (Ibid.). Dans la structure spatiale d'*A Rebours*, tout semble à la fois posséder une nature de contenant et de contenu.

328 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op.cit.*, p.148.

329 *Ibid.*, p.162.

330 *Ibid.*, p.163.

331 *M.C.*, *op.cit.*, p.55.

2. L'envers du décor

la lumière est crue, implacable, et jamais ce Nagasaki ne m'avait paru si vieux, si vermoulu, si caduc, malgré ses dessus en papier neuf et ses peinturlures [...] ³³².

Cette remarque nous rappelle la critique de Loti sur l'artificialité japonaise : les « dessus en papier neuf » cachent un espace « caduc », en ruine. Le narrateur revient à maintes reprises sur cette impression désagréable de percevoir l'envers du décor d'un spectacle exotique raté. Mais comme nous l'avons constaté, ce spectacle fait virtuellement ressurgir les images de l'enfance de l'auteur. Derrière la scénographie exotique se cache la mise en scène de Julien Viaud, son imaginaire et ses obsessions. C'est donc cet envers du décor de l'enfance qu'il s'agit à présent d'explorer pour comprendre la tension ressentie tout au long de *Madame Chrysanthème* entre rejet et identification.

a. Enfermé dans son propre théâtre

Retrouver le théâtre de l'enfance, toutes les mises en scène de son imaginaire, est une révélation insupportable pour Pierre Loti. L'auteur a le sentiment d'être trop proche du Japon et c'est pour cela qu'il le rejette. En effet, comme nous l'avons cité précédemment, pour Bruno Vercier, « l'une des motivations essentielles qui poussent le voyageur Loti » est celle d'« être dans l'image, se fondre avec le décor » dans des pays étrangers où « il se sent en communion d'âme » et peut donc « revêtir le costume local ³³³ ». Au Japon, l'auteur ne peut devenir autre, il ne peut être Pierre Loti – personnage polymorphe et pluriel, aux mille facettes et aux mille costumes – et se trouve confronté à sa propre mise en scène, à tous les rouages de sa machinerie exotique, les lumières de son théâtre se tournent vers les coulisses. Comme l'indique Jean-Pierre Montier, dans un article précieux pour notre analyse

le Japon joue à Loti le mauvais tour de réaliser ses fantasmes sans qu'il s'y soit attendu [...]. Car c'est au fond lui-même (les rôles qu'il s'attribue) que Loti reconnaît dans cet univers où les Japonaises ressemblent à s'y méprendre aux poupées de son théâtre [...] ³³⁴.

Le dévoilement de ces coulisses provoque avant tout une forme de désillusion – la réalité japonaise, en incarnant un monde d'images et de chimères, révèle le désenchantement de ce monde perdu :

³³² *Ibid.*, p.227.

³³³ Bruno Vercier, *Pierre Loti D'Enfance et d'ailleurs*, Bleu Autour, 2012, p.216.

³³⁴ Jean-Pierre Montier, « *Le jeu des poupées japonaises de Pierre Loti* », *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.

J'y reviens beaucoup trop souvent à mon enfance [...]. Mais il me semble que je n'ai eu des impressions, des sensations qu'en ce temps-là ; les moindres choses que je voyais ou que j'entendais avaient alors des dessous d'une profondeur insondable et infinie ; c'était comme des images réveillées, des rappels d'existences antérieures ; ou bien c'étaient comme des pressentiments d'existences à venir d'incarnations futures dans des pays de rêves [...]. Et bien, j'ai grandi et n'ai rien trouvé sur ma route [...] ; au contraire, tout s'est rétréci et obscurci peu à peu autour de moi [...] ³³⁵.

Ces « pays de rêves » n'existent que dans l'imaginaire enfantin de Pierre Loti et le Japon révèle la nature de ce mirage. Voir les images de l'espace miniature du jeu mais à taille humaine supprime l'exhalation que suscitait le minuscule :

L'homme à la loupe prend le Monde comme une nouveauté. [...] Il est regard frais devant objet neuf. La loupe du botaniste, c'est l'enfance retrouvée. Elle redonne au botaniste le regard agrandissant de l'enfant. Avec elle, il rentre au jardin dans le jardin « où les enfants regardent grand » Ainsi le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur ³³⁶.

La porte menant à la « grandeur » s'est ouverte dans le regard enfantin de Loti. La rêverie exotique s'est formée à partir de la miniature. Or, la démarche miniaturiste de Loti dans *Madame Chrysanthème* se forme à partir d'un espace réel, ce qui provoque un effet de dissonance. La réalité du Japon ne peut ouvrir les portes à la « grandeur » qu'évoque Bachelard et que ressentait Julien Viaud dans son musée et face à son théâtre. « L'enfance retrouvée » de l'homme à la loupe est impossible pour le voyageur Loti qui ne voit pas le Monde « comme une nouveauté » mais comme un lieu déjà exploré dans l'imagination.

Le resurgissement inattendu des images de son enfance dans un espace réel conduit Pierre Loti à réaliser le mouvement inverse du jeu enfantin – il cherche à dénigrer le Japon en le diminuant car il n'a pas pour lui la grandeur que provoquaient les images de ses mondes miniatures :

j'ai une impression de Japon assez charmante ; je me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par les peintures des laques et des porcelaines. [...] C'est si bien cela [...], cette voix mélancolique de femme, qui continue de se faire entendre derrière la cloison de papier ; c'est ainsi évidemment qu'elles devaient chanter, ces musiciennes que j'avais vues jadis peintes en couleurs bizarres sur papier de riz et fermant à demi leurs petits yeux vagues, au milieu de fleurs trop grandes. Je l'avais deviné, ce Japon-là, bien longtemps avant d'y venir. Peut-être pourtant, dans la réalité, me semble-t-il diminué, plus mièvre encore, et plus triste aussi [...] ³³⁷.

Dans la partie précédente, nous constatons à travers cet extrait le rôle de la mode japonisante dans le sentiment de *déjà-vu* de Pierre Loti. Or, à cette cause évidente semble s'ajouter implicitement le

335 *M.C.*, *op.cit.*, p.140-141.

336 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.146.

337 *M.C.*, *op.cit.*, p.63-64.

resurgissement de l'enfance. Certes, Loti connaissait ce « petit monde imaginé » par les peintures japonistes mais les compléments de temps inscrivent le propos du narrateur dans un passé bien plus ancien : « jadis », adverbe qui réfère à un temps lointain, et « bien longtemps avant » dont l'adverbe « bien » renforce la formulation du temps passé. Notons également que ces deux compléments adverbiaux peuvent s'entendre comme les formulations introductives des contes (« Au temps jadis », « Il y a bien longtemps ») et signalent ainsi la référence au passé de l'enfance. Ainsi, si Loti reconnaît cette vision, c'est parce qu'elle lui rappelle le « petit monde » qu'il a lui-même « imaginé ». Mais dans la « réalité », la grandeur des images que procuraient les rêveries de l'enfant, est « diminué[e] ». Face aux images grandeur nature de son théâtre, Loti se trouve désemparé et cherche à tout prix à s'en dégager, ce qui explique sa mise à distance et son dénigrement constants du Japon. Si *Madame Chrysanthème* est un roman où il ne se passe rien, où l'histoire d'amour ne connaît aucun bouleversement, c'est parce que Loti refuse de l'élever au rang des histoires déchirantes qui jusque-là dans ses récits romanesques lui permettaient de sortir de lui-même, comme c'est le cas avec Aziyadé ou Rarahu.

Pour Pierre Loti, le *Théâtre* de son enfance, objet ludique et miniature, est la source des images exotiques, une manière d'expérimenter l'ailleurs. A l'inverse, le Japon, qui est une véritable expérience de l'étranger, est présenté comme un monde diminué et infantile. Le Japon, comme expérience profonde de l'altérité où Pierre Loti ne peut être autre que lui-même, provoque un désenchantement intolérable, que Loti ne réussit à supporter qu'en transformant la réalité. L'écriture romanesque permet à l'auteur de se positionner comme un adulte face à un monde enfantin dont il se détache totalement. Ainsi, toutes les images de l'enfance que nous avons précédemment identifiées, seraient à la fois des images réelles du Japon mais également des images de l'univers de Julien Viaud dont il se mettrait à distance. Reprenons l'exemple de la danseuse japonaise pour bien comprendre la démarche de Pierre Loti : la description de la danseuse dont il est question au chapitre III puise à la fois dans une réalité – le maquillage japonais est un élément culturel bien réel – et dans un imaginaire – l'auteur accentue les traits de ce maquillage et, par le langage, donne l'apparence à la danseuse japonaise des petites figurines de son enfance. Dès lors, si l'auteur identifie dans son expérience japonaise réelle des images de son enfance, il va au travers du roman les accentuer tout en les inscrivant dans un espace étranger, ce qui lui permet ainsi de s'en séparer.

Mais cette démarche n'est pas sans tension. A l'âge adulte, Pierre Loti cherche à retrouver les « profondeur[s] insondable[s] » de son enfance, en quête de mirages, il ne trouve qu'un monde limité, borné. Le Japon, faisant à la fois ressurgir les images de son passé et représentant la limite du monde réel, devient pour Loti une claustration, un enfermement. Tout au long du roman le narrateur revient sur l'impression d'être emprisonné dans des espaces clos. Comme nous l'avons

vu, l'ailleurs exotique existe pour Pierre Loti que s'il peut s'y mettre en scène, or dans l'espace japonais Loti refuse de se mettre en scène et se trouve alors enfermé, comme pris au piège, dans sa propre scène exotique.

La boîte qui était un objet de rêverie et de promesse dans son enfance, devient dans l'espace japonais un objet d'étouffement. Loti est comme emprisonné dans sa propre boîte : la nuit du Japon est une « nuit close³³⁸ », les nuages sont comme « un couvercle oppressant » qui « enferme » le narrateur dans le « recoin inconnu³³⁹ » où il se trouve, sa chambre conserve « la nuit enfermée » et seuls des « petits trous » percés dans les panneaux de bois laissent passer des « jets³⁴⁰ » de lumière. Loti pris au piège dans une boîte, dans une « case isolée », a le sentiment d'être le jouet d'une illusion. C'est ainsi qu'il décrit la sensation désagréable éprouvée à la vue du jardin miniature de madame Renoncule :

Du fond sombre de l'appartement, quand on aperçoit, dans un certain recul, ce paysage relativement éclairé, on en vient presque à se demander s'il est factice ou si, plutôt, on n'est pas soi-même le jouet de quelque illusion malade, si ce n'est pas de la vraie campagne aperçue avec des yeux dérangés, plus au point, - ou bien regardée par le mauvais bout d'une lorgnette³⁴¹.

Le narrateur, en se questionnant sur le caractère factice du paysage, révèle sa peur de lui-même se trouver emprisonné dans cette facticité. Les échelles se troublent et Loti ne sait plus s'il se trouve au Japon ou enfermé dans l'illusion de son propre monde miniature. Dans une lettre adressée à sa nièce Ninette lors de son voyage, il reprend une expression similaire :

Si tu savais [...] comme c'est drôle, une soirée chez moi, et les thés que je donne, les dames du voisinage arrivant avec leurs figures de potiche, leurs révérences cassées en deux, à quatre pattes ; et les minauderies, les éventails, les guitares ! Si tu pouvais voir cela par un petit trou, comme tu t'amuserais³⁴².

Pour Loti, le Japon ne peut être amusant que s'il est observé « par un petit trou », comme on observe un microcosme. Mais s'il y vit une expérience réelle, il est lui-même une figurine enfermée dans cet imaginaire miniaturiste. « Je me fais l'effet de jouer pour moi-même quelque comédie bien piètre³⁴³ », à ce titre la remarque est signifiante : Loti *se voit* jouer pour *lui-même*, autrement dit le Japon lui apparaît comme un miroir où il voit le reflet de son propre jeu d'enfant. La conscience réflexive lui est insupportable car elle le plonge dans la vacuité de sa propre existence.

338 M.C., *op.cit.*, p.75.

339 Ibid. p.159.

340 Ibid., p.199.

341 Ibid., p.156.

342 Pierre Loti, *Correspondance inédite*, 1865-1904, p.197. (cité dans la Préface de Bruno Vercier, *Ibid.*, p.26)

343 M.C., *op.cit.*, p.84.

c. Peur de la vacuité

Depuis bien des années, j'avais oublié l'association de ces deux choses, et, dès que le papillon jaune me fut revenu en mémoire [...], j'entendis en moi même une petite voix qui reprenait tout doucement : « Ah ! ah ! la bonne histoire !... » Et la petite voix était flûtée et bizarre ; surtout elle était triste, triste à faire pleurer, triste comme pour chanter, sur une tombe, la chanson des années disparues, des étés morts³⁴⁴.

Le papillon jaune dont il est question est le papillon « citron-aurore », un souvenir d'enfance cher à l'auteur qu'il avait enfermé « au fond de [s]on musée d'enfant » et « qui était resté à sa même place » tandis que Loti « avai[t] couru par toutes les mers³⁴⁵ ». A cet objet, que des amis d'enfance lui avaient offert, Loti associe la voix de son grand cousin qui, au même moment, chantait une chanson qui commençait toujours de la même façon (« Ah ! Ah ! La bonne histoire ! »)³⁴⁶. Si Loti note l'importance de cette association en apparence improbable, c'est que celle-ci a un sens profond pour lui. Elle incarne à la fois la valeur précieuse et sacrée de l'enfance et la menace de son basculement dans la dérision – le rire exclamatif de cette chanson résonne en effet comme une moquerie. D'une certaine manière, le Japon représente pour Loti cette chanson qui ne cesse de le faire basculer dans la désillusion de ses mirages. La menace de la dérision est un enjeu fatal pour l'écrivain qui a la hantise de la perte de sens et du vide.

A travers la dérision que fait Loti du Japon résonne une souffrance intime : dans le Japon, comme dans un miroir, Loti projette ses angoisses : « il semble vraiment que tout ce que je fais ici soit l'amère dérision de ce que j'avais fait là bas³⁴⁷ ». S'il se moque des costumes européens que portent les Japonais, c'est parce qu'il y voit un signe de déguisement qui reflète sa propre existence – les Japonais s'habillent « à l'européenne » comme lui s'habille « à l'orientale ». Le sentiment du ridicule qui résonne à plusieurs reprises dans le roman, fait penser dans une certaine mesure, au sentiment que Pierre Loti a lui-même ressenti lorsqu'il a vu un acteur jouer son propre rôle sur une scène de théâtre, lors de l'adaptation théâtrale de l'un de ses romans :

344 Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op.cit.*, p.256.

345 *Ibid.*

346 « Or, un jour, ils vinrent gentiment me faire cadeau d'un papillon fort rare : le « citron-aurore », qui est d'un jaune pâle un peu vert, comme le « citron » commun, mais qui porte, sur les ailes supérieures, une sorte de nuage délicieusement rose, d'une teinte de soleil levant. C'était, disaient-ils, dans leur domaine de Bories, sur les regains d'automne, qu'ils venaient de le prendre – avec tant de précautions du reste qu'aucune trace de leurs doigts n'apparaissait sur ses couleurs fraîches. Et quand je le reçus de leurs mains, vers midi, dans le vestibule de la maison de mon oncle, toujours fermé dans la journée à cause de la lourde chaleur du dehors, on entendait, à la cantonade, mon grand cousin qui chantait, d'une voix atténuée en fausset plaintif de montagnard. Il se faisait quelquefois cette voix-là, qui me causait maintenant une mélancolie étrange dans le silence des derniers midis de septembre. Et c'était toujours pour recommencer la même vieille chanson : « Ah ! ah ! la bonne histoire... » qu'il laissait aussitôt mourir sans l'achever jamais. À partir de ce moment donc, le domaine de Bories, le papillon aurore, et le petit refrain mélancolique de la « bonne histoire » furent inséparablement liés dans mon souvenir... » *Ibid.*, p.183-184.

347 *M.C.*, *op.cit.*, p.212.

Et voici la princesse Oréna [...], elle s'arrête pour appeler : "Loti !" Son appel, cette fois, me trouble comme s'il s'adressait à moi-même, du fond des temps ensevelis. [...] Un autre que moi y répond, à cet appel ; un autre qui porte des épauettes de théâtre, et qui était là dans l'irréel jardin, à la lueur d'une fausse lune : sorte de fantôme de moi-même, qui, malgré son talent et sa jolie voix, me demeure intolérable... Le sentiment du ridicule qui se dégage pour moi de tout ce factice, si séduisant qu'on soit parvenu à le rendre, me tient, depuis le commencement de la pièce, flottant entre la tristesse infinie et l'envie de sourire. Mais, à partir de ce moment jusqu'aux dernières mesures chantées, c'est la tristesse, autant dire l'angoisse, qui domine³⁴⁸.

Au sentiment du ridicule s'ajoute celui de l'angoisse de se confronter à ce qui prend la forme d'une mise en abyme de sa propre existence théâtralisée. Tous les rituels de Pierre Loti (le déguisement, la rencontre amoureuse, la fête de départ) prennent au Japon la forme d'une répétition insupportable, qui perd son sens, parce que la théâtralité et l'artifice de ces rituels sont dévoilées :

Nos invitations étant faites, nous donnerons ce soir notre thé quand même. Un thé d'adieu, alors, pour lequel nous déploierons le plus de pompe possible. Cela rentre dans ma manière, du reste, de clore mes existences exotiques par une fête ; dans des pays divers, j'ai déjà fait ainsi³⁴⁹.

Le pluriel du groupe nominal « mes existences exotiques » est pour le moins manifeste : Loti révèle lui-même son propre jeu et la pluralité de ses masques.

Finalement, c'est son existence d'écrivain qui semble elle-même remise en cause, tournée en dérision :

J'écris par terre, assis sur une natte et m'appuyant sur un petit pupitre japonais orné de sauterelles en reliaison [...]. Et j'écris mes mémoires, en somme, - tout à fait comme en bas M. Sucre !... Par moment je me figure que je lui ressemble, et cela m'est bien désagréable... Mes mémoires... qui ne se composent que de détails saugrenus ; de minutieuses notations de couleurs, de formes, de senteurs, de bruits³⁵⁰.

On perçoit ici la corrélation entre la critique et la dérision de Loti envers les Japonais et son angoisse personnelle d'une perte de sens. L'inquiétude du narrateur semble *a priori* s'inscrire dans un contexte japonais : il a la « désagréable » impression de ressembler à M. Sucre et les notes qu'il prend au Japon lui semblent n'être que des « détails ». Or, à travers cette inquiétude résonne une angoisse sourde, celle de la vacuité de son métier d'écrivain : le Japon, en dévoilant le Théâtre de Pierre Loti, fait s'interroger l'auteur sur l'intérêt de son propre travail littéraire. Ne serait-il qu'un grand enfant qui écrit sur des chimères dérisoires, à la recherche de ses illusions perdues ?

Si Loti redoute le basculement de son imaginaire dans la dérision, de peur de tomber dans la vacuité, *Madame Chrysanthème* se présente pourtant comme un discours au registre comique

348 Pierre Loti, « Impressions de théâtre », Reflets sur la route sombre, [en ligne], Bibebook, disponible à l'adresse : http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre_-_reflets_sur_la_route_sombre.pdf, p.42.

349 M.C., *op.cit.*, p.214.

350 *Ibid.*, p.164.

assumé. Dans cette mesure Japon aurait-il, pour l'écrivain, une fonction cathartique ? Serait-il l'écran où projeter l'inexprimable ?

Chapitre 3. L'écriture ou l'Autre scène

Le concept de la théâtralité nous a permis d'étudier la crise exotique et la crise intérieure que provoque le Japon chez Pierre Loti. Nous avons ainsi pu envisager ce concept sous ses traits culturels (vertige interprétatif face à une culture inconnue), esthétiques (scénographie d'un espace perçu comme un théâtre artificiel), idéologiques (domination d'un espace étranger par sa mise en scène) et biographiques (imaginaire préexistant de l'enfance de Julien Viaud). A ces caractéristiques s'ajoute la dimension psychanalytique par laquelle nous souhaiterions conclure cette analyse de *Madame Chrysanthème*, dans le but de véritablement sonder ce théâtre intérieur. Ainsi, il s'agit dans ce dernier chapitre d'interroger le travail d'écriture dans une perspective freudienne et d'envisager *Madame Chrysanthème* comme l'« Autre scène » de Pierre Loti, un espace littéraire dans lequel l'écrivain peut, comme le dormeur qui rêve ou comme l'enfant qui joue, donner forme à l'inexprimable. Pour appréhender cette hypothèse, il nous faut tout d'abord revenir sur les liens qui unissent la théâtralité à l'inconscient et comment cette « Autre scène » peut se manifester dans le travail littéraire.

1. L'Autre scène exotique

a. L'inconscient théâtral et l'écriture

Tout rêve est « un accomplissement de souhait³⁵¹ » (*Wunscherfüllung*) affirme Freud dans son *Interprétation des rêves*. Cette satisfaction du souhait dans le rêve se fait grâce à la transformation en images de ce qui a été refoulé. Ce passage du refoulé au *visible* conduit Freud à

351 Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, in *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p.157.

penser la théâtralité de l'inconscient : les images qui se projettent dans l'esprit du rêveur sont déguisées, par l'effet de la censure, et apparaissent comme les mises en scène de ses désirs. Ainsi, dans le rêve, le visuel permet la représentation du refoulé et l'artifice permet son déguisement, son « enveloppement » - les dimensions artificielles et scopiques renvoient bien à la scène de théâtre. Antonio Quinet introduit cette analogie entre inconscient et théâtre en relevant trois points communs :

L'inconscient théâtral a une dimension symbolique donnée par le langage, une autre réelle qui est celle de la jouissance et une dimension des images présentes dans les rêves et dans les fantasmes³⁵².

Dans une perspective lacanienne, le théâtre, comme l'inconscient, est structuré comme un langage³⁵³ – ce que l'on appelle la « dramaturgie ». Il s'inscrit dans une réalité – celle des acteurs qui évoluent « au présent » sur la scène – et dans un imaginaire – il véhicule des images rêvées, des fictions. Langage, réalité et imaginaire, sont aussi les fondements de l'inconscient qui s'articule dans une dimension symbolique et signifiante (celle du langage), psychique et sensitive (celle de la réalité), fictive et fantasmée (celle de l'imaginaire).

Pour Freud, l'Autre scène, *der Andere Schauplatz*, est la scène sur laquelle se joue le désir : l'espace où se projette l'inconscient, où le désir est rendu visible, le refoulé déguisé, symbolisé, mis en ordre par l'imaginaire du rêveur. Mais cette théâtralité inconsciente se réaliste-t-elle uniquement dans le sommeil ? Octave Mannoni a rassemblé dans un recueil tous les essais qu'il a consacrés à l'Autre scène, considérant ce concept freudien comme une « clef » pour déchiffrer l'Imaginaire³⁵⁴. Dès lors, tout ce qui repose sur l'imagination peut se penser dans cette Autre scène de l'inconscient. Cette analyse conduit Pierre Fédida à rapprocher le jeu de l'enfant de cet inconscient théâtral :

[L]a représentation visuelle et visible du jeu est une scène de montage qui ne fonctionne significativement que sous le rapport à « l'autre scène »³⁵⁵.

La représentation ludique permet à l'enfant de s'emparer du sens, de créer un réseau sémantique détaché des signes arbitraires du langage : c'est en cela que l'enfant peut être envisagé comme un metteur en scène. Les objets réels (les jouets) figurent autre chose que ce qu'ils sont – dans l'acte de jouer, c'est le « signifiant qui gouverne³⁵⁶ », comme au théâtre. Or, comme nous l'avons déjà cité dans notre première partie, Freud manifeste les liens entre le jeu et la littérature :

352 Antonio Quinet, « L'Inconscient structuré comme un théâtre », *Savoirs et clinique*, vol. 12, n°1, 2010, p.188.

353 Nous renvoyons à la formule de Lacan : « L'inconscient est structuré comme un langage ».

354 Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

355 Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p.187.

356 Octave Mannoni, *op.cit.* (cf. Quatrième de couverture)

Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance³⁵⁷.

L'acte d'écrire tout comme l'acte de jouer, peut être pensé dans cette Autre scène. L'écrivain, comme l'enfant, joue le jeu des signifiants : en s'appropriant le langage et en détournant les signes, il agit symboliquement et virtuellement sur le réel. Dès lors, il est possible d'identifier au cœur de la mise en forme du réel par le langage, les conditions inconscientes de celle-ci, ce qui dans le cas de Pierre Loti, nous donne une clé précieuse à notre réflexion sur sa représentation du Japon. Il ne s'agit pas dans notre étude de considérer l'œuvre littéraire de Pierre Loti comme *essentiellement* une production de l'inconscient mais de retrouver et de reconnaître cette Autre scène dans l'écriture de *Madame Chrysanthème*, car nous croyons que ce concept est nécessaire pour comprendre ce qui se joue dans le roman japonais. La création littéraire de Pierre Loti, comme ses jeux d'enfant, est un « rêve éveillé » au sens où elle lui permet de faire figurer ses fantasmes et de surmonter ses angoisses.

b. Le conflit intime

Chacune des thématiques abordées dans cette définition de l'Autre scène – le théâtre, le jeu et l'écriture – raisonne avec d'autant plus d'intensité lorsqu'il est question de Pierre Loti pour qui nous avons déjà constaté la corrélation, constitutive de son imaginaire d'écrivain, entre jeu d'enfant, jeu théâtral et travail littéraire. Percevoir cette Autre scène de Pierre Loti dans son écriture de *Madame Chrysanthème*, suppose d'abord de rappeler quelques éléments biographiques pour comprendre le conflit constitutif de la vie de l'écrivain-voyageur. En Loti, logent deux pôles contraires irréconciliables : l'amour fusionnel pour la mère et la peur de quitter le foyer maternel face à un profond désir d'évasion, de fuite et d'indépendance :

Comment s'étonner dès lors que dans ce « cénacle de figures tutélaires », milieu presque exclusivement féminin et hyperprotecteur, le jeune Julien ait à la fois trouvé la sécurité et le manque de liberté ?³⁵⁸

En effet, cette tension qui tiraille Loti vient de l'univers familial dans lequel il a grandi, entouré et choyé par des femmes trop attentionnées et trop âgées : la mère, la tante Corinne et la tante Clarisse, la grand-tante Rosalie, la grand-mère maternelle Henriette Texier et la grand-mère paternelle, Marie-Anne Morillon. Cet excès de « tendresses » et d'attention, Loti l'avoue lui-même :

357 Sigmund Freud, « La Création littéraire et le rêve éveillé », *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p.34.

358 Alain Quella-Villéger, *Le Pèlerin de la planète*, *op.cit.*, p.28.

Ce fut sans doute un des malheurs de ma vie d'avoir été beaucoup plus jeune que tous les êtres qui m'aimaient et que j'aimais, d'avoir surgi parmi eux comme une sorte de petit Benjamin tardif sur lequel devaient converger fatalement trop de tendresses [...]³⁵⁹.

En grandissant, cet enfant craintif voit en la figure de son frère, Gustave Viaud, se dessiner un mode d'existence bien différent, éloigné du cocon familial. En 1858, alors que Julien n'a que 8 ans, Gustave, chirurgien de marine, part pour la Polynésie. Il écrit à son frère de longues lettres où il lui décrit sa vie à Papeete. Resté à Rochefort, le petit Julien va alors rêver le monde entier et penser le voyage comme une fuite loin d'un foyer trop étroit et étouffant. Le jour du départ de Gustave pour son dernier voyage en Polynésie, leur mère prononce une phrase qui semble marquer un tournant dans l'esprit de Julien, éloignant encore plus les deux pôles structurels de sa personnalité, le refuge et l'évasion :

Quand il fut parti, le bruit de la voiture qui l'emportait s'entendant encore, ma mère se tourna vers moi avec une expression de regard qui d'abord m'attendrit jusqu'aux fibres profondes ; et puis elle m'attira à elle, en disant, d'un accent de complète confiance : « Grâce à Dieu, au moins nous te garderons, toi ! » Me garder moi !... On me garderait !... Oh !... je baissai la tête, en détournant mes yeux qui durent changer et devenir un peu sauvages. Je ne trouvais plus un mot ni une caresse pour répondre à ma mère. Cette confiance si sereine de sa part me faisait mal, car précisément, en tendant ce qu'elle venait de me dire [...] je comprenais pour la première fois de ma vie tout le chemin déjà parcouru dans ma tête par ce projet à peine conscient de m'en aller aussi, de m'en aller même plus loin que mon frère, et plus partout, par le monde entier³⁶⁰.

La recherche du dépaysement pour Pierre Loti est dès le départ un acte d'évasion. Il nous semble que son *Petit Théâtre* est lui-même déjà cette Autre scène dans laquelle est joué et figuré le rejet inexprimable et inconcevable d'un amour oppressant. Ce même processus figuratif peut être identifié dans nombre de ses écrits – ses romans notamment, où il est plus facile de se cacher derrière un personnage fictif. *Aziyadé* et plus encore *Le Roman d'un Spahi* peuvent tous deux se voir comme des tentatives de profanation de la figure maternelle : le personnage principal rejette la femme que lui choisit la mère et préfère braver les interdits.

Finalement, le choix même d'écrire sous pseudonyme, s'il est d'abord une nécessité professionnelle, peut se comprendre comme un *fantasme* au sens où Julien Viaud, en devenant Pierre Loti, met en scène de façon déguisée un désir, celui de la libération d'un amour maternel trop envahissant, du rejet du besoin viscéral de cette présence maternelle et de la rupture avec le noyau familial et ses arbitraires.

359 Pierre Loti, *Prime jeunesse*, op.cit., p.276.

360 Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op.cit., p.236-237.

Le rejet du foyer se fait ainsi toujours dans un schéma théâtral : aux origines, le jeu du *Petit théâtre* permet d'exprimer ce rejet, la théâtralité devient alors le perpétuel angle de fuite de Julien Viaud – elle est le lieu où il peut surmonter la tension infernale en la figurant, car « si c'est jouable, c'est vivable³⁶¹ ». Ainsi, ce même schéma se retrouve dans l'ensemble de ses écrits : l'ailleurs, conçu comme un théâtre, est le lieu où Pierre Loti peut se détacher de Julien Viaud, dépendant de sa mère et figé dans le nid maternel. A ce titre, il est intéressant de constater que dans plusieurs de ses textes, le *seuil* est perçu comme l'arrivée dans un théâtre, autrement dit comme un basculement dans cette scène où Loti peut rêver éveillé. Prenons comme exemple le début de trois récits de voyage, décrivant à chaque fois l'arrivée sur la terre du pays étranger. Ces extraits issus successivement de *Mahé des Indes*, *Obock (en passant)* et *Les Pagodes d'or* raisonnent tous les trois comme l'irruption dans une scène de théâtre :

Le soir, vers cinq heures, je débarque là sur du sable, à l'embouchure d'une mince rivière qui fait comme une coupée, comme une baie sinueuse dans l'épaisseur de ces arbres. [...] Sur les berges des deux rives, aux pieds de ces palmiers qui fond d'immenses rideaux verts, des groupes d'Indiens regardent mon canot accoster [...]³⁶².

On s'approche ; alors, au premier plan, se dessine et s'éclaire une espèce de falaise froide, unie et monotone [...]. Par derrière, du côté de l'intérieur, le rideau obscur persiste, s'accentue[...]³⁶³.

Midi. Comme au théâtre un rideau se lève, la brume en une minute se détache des choses terrestres [...]. Un soleil torride, soudainement dévoilé, fait luire autour de nous des eaux jaunâtres³⁶⁴.

Les *incipit* des récits de voyage lotien sont des lieux de transition bien particuliers qui se présentent comme la frontière entre le monde réel et l'espace théâtral. Il est tout à fait intéressant de constater que les débarquements de Pierre Loti, bien qu'ils se fassent sur les terres les plus diverses, sont toujours décrits sous le signe d'une même esthétique théâtrale. La métaphore du « rideau » est souvent employée pour décrire la verdure ou les nuages, comme c'est le cas dans les trois exemples ci-dessus. L'arrivée dans un pays nouveau, comme le lever de rideau, dévoile les décors, la succession des plans (les indications « premier plan » et « second plan » sont souvent mentionnées comme indications spatiales). Ces considérations théoriques sont des témoignages précieux de la psychologie lotienne - la scène exotique comme une fuite en avant de la structure familiale et de la dépendance maternelle.

361 Steven Wainrib, « Là où Ça joue », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n°1, 2004, p.109.

362 Pierre Loti, *Mahé des Indes*, in : *Voyages, op.cit.*, p.49.

363 Pierre Loti, *Obock (en passant)*, in : *Voyages, op.cit.*, p.71.

364 Pierre Loti, *Les Pagodes d'or*, in : *Voyages, op.cit.*, p.849.

Or, les exemples présentés jusqu'ici reflètent certes le désir d'évasion de Pierre Loti mais ce désir ne se réalise que dans le cadre référentiel du théâtre enfantin, comme si l'auteur ne pouvait s'émanciper de la figure maternelle qu'en se plongeant dans une nouvelle « nidification », non plus dans le foyer mais dans l'ailleurs. Il ne s'agit jamais d'une réelle profanation : si dans *Le Roman de Spahi* ou *Aziyadé*, l'image de la mère et l'autorité qu'elle incarne semblent bousculées par le narrateur, la figure maternelle reste toujours une figure sacrée et intouchable³⁶⁵. C'est dans *Madame Chrysanthème* que se réalise réellement une forme de profanation de la figure maternelle, c'est en tout cas l'hypothèse que nous allons pour finir tenter de démontrer.

2. L'écriture de *Madame Chrysanthème* : un acte de profanation

a. L'inversion du sacré

Si, comme nous l'avons constaté, l'arrivée du narrateur dans la baie de Nagasaki se présente elle aussi comme l'ouverture d'une scène de théâtre, la signification de la métaphore n'est pas la même que celles précédemment citées. L'arrivée à Nagasaki est présentée comme un enfermement et manifeste non plus une évasion mais un retour aux bornes de l'enfance, une forme de *régression*. Les rouages du théâtre exotique, présenté comme trop artificiel, « pas assez naturel », sont dévoilés au cœur même de l'écriture³⁶⁶ : Loti dévoile les subterfuges de son propre théâtre pour mieux se détacher de cet imaginaire enfantin. Le Japon, réunissant à la fois l'altérité la plus extrême et la proximité la plus troublante, permet à Loti de s'y incarner tout en s'en détachant. Ce pays résonne en Loti non pas comme un lieu géographique mais comme une nouvelle strate de son monde personnel, une dimension souterraine de son imaginaire – l'Autre scène où projeter et faire figurer dans le décor exotique les conflits les plus intimes.

L'écriture de *Madame Chrysanthème* se présente comme un jeu singulier pour l'auteur qui va renverser la hiérarchie qui structurait son imaginaire. L'expérience japonaise de Pierre Loti est un *au-delà* du « principe de plaisir » où il n'est plus question de dépaysement et d'évasion mais bien d'une profanation. Freud avait déjà constaté « la capacité du jeu à figurer et répéter une expérience désagréable » pour transformer ce que l'on subit en quelque chose sur lequel on peut « agir symboliquement³⁶⁷ ». Le jeu, comme « acte profane » qui renverse « le respect qui est dû à

365 Dans *Aziyadé*, le héros, avant de mourir, revoit sa mère bien-aimée. Dans *Le Roman d'un Spahi*, la présence de la médaille maternelle, que Jean embrasse avec amour, est un signe de la dimension sacrée de la mère aux yeux du héros.

366 Voir à ce propos la sous-partie 4 du 1^{er} chapitre de la deuxième partie de notre étude (« Une féerie désenchantée », « un monde artificiel »).

367 Steven Wainrib « Là où Ça joue », *op.cit.*, p.109.

quelque chose de considéré comme sacré³⁶⁸ » permet selon Benveniste de « résoudre ou d'abolir ce conflit en lequel se résume la relation de la conscience au monde³⁶⁹ ». Là se trouve le travail inconscient de l'écrivain : il ne s'agit pas ici de considérer le jeu lotien comme un acte intentionnel mais à l'inverse, comme une logique inconsciente et pulsionnelle qui expliquerait, en partie, le rejet de Pierre Loti du Japon. De nombreuses descriptions de *Madame Chrysanthème* fonctionnent comme des « ruses de l'inconscient³⁷⁰ » qui permettent à Loti de profaner l'image sacrée de la mère et d'une enfance trop tenue : l'enfance de l'auteur est *déguisée* dans les habits du Japon, ses sensations premières d'étouffement se trouvent déplacées dans l'espace japonais – les boîtes qui lui sont chères, ne sont-elles pas dans le roman japonais, des symboles d'enfermement ? Son goût et son intérêt pour la confection de décors miniatures n'est-il pas indirectement tourné en dérision dans la critique de l'art japonais ?

Quelle bizarrerie dans le goût de ce peuple ! S'appliquer à une œuvre en miniature, la cacher au fond d'un trou [...] accumuler tant de patient travail dans des accessoires imperceptibles[...]³⁷¹.

La description que fait Loti est étonnement proche de la manière dont il présente ses propres activités d'enfant :

Cela devenait une vraie angoisse, subite, inattendue, - mais fort mal définie. Confusément, je souffrais d'être enfermé, moi, et penché sur des choses arides, bonnes pour des vieillards, quand dehors les petits garçons du peuple, de tous les âges [...] couraient, sautaient [...]³⁷².

Pour sortir de cette détresse, Julien demande à sa mère de s'asseoir près de lui, ce qui lui permet de se concentrer à nouveau sur son activité de classification. Cette angoisse de la solitude et de la claustration dans des activités minutieuses au sein d'un environnement calfeutré, Loti la transpose dans l'espace japonais dont il se garde bien de montrer les convergences avec son propre univers. L'ailleurs japonais est tout trouvé pour Loti, il est la scène idéale pour faire figurer le plus intime, parce qu'il apparaît comme *l'autre* radical. Examinons à présent ces signes de profanation de cette enfance trop choyée en analysant quelques scènes symboliques, qui passeraient sans doute inaperçues s'il n'était question de la perspective psychanalytique.

368 Verónica Diez, « Le jeu chez l'enfant comme lecture et figuration d'un invisible », *op.cit.*, p. 158.

369 Emile Benveniste, « Le jeu comme structure », *Deucalion. Cahiers de philosophie*, 1947, p.167.

370 Steven Wainrib, *op.cit.*

371 M.C., *op.cit.*, p.70.

372 Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op.cit.*, p.137.

b. Transgresser la figure maternelle : un art de la symbolisation

C'est le journal d'un été de ma vie, auquel je n'ai rien changé, pas même les dates, je trouve que, quand on arrange les choses, on les dérange toujours beaucoup³⁷³.

Dans sa dédicace à la Duchesse de Richelieu, Pierre Loti se prémunit de toute fictionnalisation du récit de voyage. Or, non seulement les dates du journal de *Madame Chrysanthème* ne coïncident pas avec le voyage réel, mais surtout la *mimésis* du voyage (le cadre référentiel est bien le Japon que Loti a visité en 1885) cache un niveau diégétique où il est possible d'identifier tout un réseau fictionnel souterrain. Rappelons que plus d'un an sépare le voyage de Loti de l'écriture de *Madame Chrysanthème*, et la différence est manifeste :

Superposer le roman au Journal réel, c'est surtout voir apparaître, presque chimiquement pur, tout le côté négatif de l'évocation du Japon. Comme si, à retardement, Loti avait voulu marquer de sarcasme et de dérision l'évocation de ce pays et de ses habitants³⁷⁴.

La critique et la dérision du Japon et des Japonais est donc un acte ultérieur qui se fait dans le processus même de l'écriture. Cette distance et cette hétérogénéité entre l'expérience, les impressions du voyage et leur représentation littéraire nous fait considérer *Madame Chrysanthème* non pas comme un roman exotique mais comme un roman *endotique* au sens où les conditions de la représentation que fait Loti du Japon ne sont pas exogènes mais endogènes – le Japon devient dans l'énonciation *a posteriori* de *Madame Chrysanthème* un écran où projeter l'indicible et peut alors se lire selon une sémiologie de l'intime.

« *Lavez-moi bien blanchement de ce petit mariage* »

La mère de Loti, Nadine Textier, est à la recherche pour son fils d'une femme « protestante, noble, agréable à regarder, ayant quelque bien et plus petite que lui³⁷⁵ ». C'est au court de l'année 1886 qu'elle trouvera cette épouse en la personne de Blanche de Ferrière. Loti accepte le mariage mais son Journal témoigne d'un état d'esprit sombre et mélancolique à l'idée de cet engagement. Le 4 octobre 1886 il écrit : « Il me semble que je prépare le mariage d'un autre, que dans tout cela je ne suis pas en cause...³⁷⁶ ». Cette même impression est exprimée le 20 octobre, le jour même du mariage : « À 2 heures le contrat. À 3 h, le mariage civil, à la mairie ; il me semble que j'assiste au

373 *M.C., op.cit.*, p.43.

374 *Ibid.*, p.24. (cf. Bruno Vercier, préface).

375 Cité dans l'article de Yves Nicolas, « Blanche Franc de Ferrière, l'épouse de Pierre Loti », Association Internationale des Amis de Pierre Loti, 2020, en ligne : <http://pierreloti.eu/?p=7020>.

376 Pierre Loti, *Cette éternelle nostalgie, Journal intime 1878-1911*, Paris, La Table ronde, 1997, p. 245.

mariage d'un autre³⁷⁷. » Au court de cette fin d'année 1886, Pierre Loti est en pleine rédaction de *Madame Chrysanthème*, et il est intéressant de constater que ce sentiment d'impuissance est aussi exprimé lorsqu'il est question du mariage avec Chrysanthème et de l'expérience japonaise du narrateur. On retrouve cette même impression de dissociation, de dédoublement de soi dans la phrase déjà plusieurs fois citée : « [j]e me fais l'effet de jouer quelque comédie bien piètre, bien banale³⁷⁸ ». Si dans le *Journal*, Pierre Loti exprime aussi l'exaspération qu'il ressent face à Okané-San, le roman « assombri[t] » véritablement le séjour à Nagasaki. Pour Bruno Vercier, cet « acharnement » ne peut s'expliquer que « par les circonstances qui accompagnent la composition du livre³⁷⁹ », les fiançailles et le mariage avec Blanche Ferrière. Céder au désir de la mère pour son fils de se marier et de vivre une situation stable, revient à retourner à l'étroitesse du nid familial : Julien Viaud rejoint la « cage³⁸⁰ » de son enfance, les grandeurs du monde se réduisent à nouveau aux miniatures de son petit théâtre. Il nous semble que sous la dérision et la miniaturisation des Japonais, se lit une peur inconsciente de la régression et d'un retour définitif à la mère par le projet de mariage avec Blanche. A ce titre, la dernière phrase de *Madame Chrysanthème* est significative. Loti, reprenant la formulation des prières de Madame Prune, s'adresse à Amaterasu, déesse shintoïste du soleil : « O Ama-Térace-Omi-Kami, lavez-moi bien blanchement de ce petit mariage³⁸¹ ». Comment ici ne pas faire le lien entre les deux mariages ? Dans l'adverbe « blanchement » se lit le prénom de « Blanche », ce qui reflète tout le réseau sémantique intime sur lequel se construit *Madame Chrysanthème* où la mise en scène du « petit mariage » agit comme une projection cathartique du mariage malheureux avec Blanche. Dans cette sémantique de l'intime, la vision du narrateur à la fin de ses fiançailles est elle aussi révélatrice :

quand je suis rentré à bord, quand cette scène de là-haut me réapparaît en esprit, il me semble m'être fiancé pour rire, chez des marionnettes³⁸²...

Cette « scène » peut s'interpréter comme l'on interprète un rêve. Pour reprendre le concept freudien, elle semble se réaliser sur cette Autre scène, où non seulement l'inquiétude du mariage est

377 *Ibid.*, p.248.

378 *M.C.*, *op.cit.*, p.84.

379 *M.C.*, *op.cit.*, p.26. [Préface]

380 Dans *Le Roman d'un enfant*, il est plusieurs fois question de « cage » : « je jetais longuement au dehors mon regard d'oiseau en cage » (*Le Roman d'un enfant*, *op.cit.*, p.115), « Moi qui aurais donné tout au monde pour avoir eu une seule fois, dans les yeux, un reflet, même furtif de ces contrées si éloignées [...]. Avec un regret presque angoissant, avec un regret d'ouïstiti en cage, je songeais, hélas ! que, dans ma vie de pasteur, si longue que je pusse la supposer, je ne les verrais jamais, jamais... » (p.87). Il est aussi question de « serre » : « seul enfant au milieu d'eux tous, je poussais comme un petit arbuste trop soigné en serre, trop garanti, trop ignorant des halliers et des ronces... » (p.64), « Trop tenu, trop choyé, avec un certain surchauffage intellectuel, j'avais ainsi des étiolements, des amollissements subits de plante enfermée. » (p.95).

381 *M.C.*, *op.cit.*, p.232.

382 *Ibid.*, p.96.

figurée, mais surtout cette pensée inexprimable d'une régression infantile, d'un retour à la figure maternelle. Ainsi, le mariage « pour rire » de Loti avec Chrysanthème met en image le mariage avec Blanche en le plaçant sur une scène de marionnettes, le « dramatise³⁸³ » pour donner forme aux angoisses en les déguisant. Cette analogie avec les « marionnettes » place cette représentation visuelle dans le cadre référentiel du Petit Théâtre de Julien Viaud enfant. Ainsi, le tableau que présente Loti – des fiançailles « pour rire » dans un monde de marionnettes – est une condensation du temps de l'enfance et du temps présent, où se lit de manière détournée (dans l'espace exotique) le ressenti vis-à-vis de la figure maternelle.

La mer contre la mère

Dans un article intitulé *Loti, la mer et la mère*, Martine Sagaert met en évidence la dualité au cœur de la psychologie lotienne entre la figure maternelle et la symbolique de la mer, comme deux figures originelles contraires, « deux forces antagonistes³⁸⁴ ». Ainsi la première fois que Julien Viaud enfant voit la mer, celle-ci apparaît comme une « puissance maléfique » et inquiétante qui « s'oppose à la bonne mère » rassurante :

Évidemment *c'était ça* ; pas une minute d'hésitation, ni même d'étonnement *que ce fût ainsi*, non, rien que de l'épouvante ; *je reconnais* et je tremblais. C'était d'un vert obscur presque noir ; ça semblait instable, perfide, engloutissant ; ça remuait et ça se démenait partout à la fois, avec un air de méchanceté sinistre. [...] Nous restâmes un moment l'un devant l'autre, moi fasciné par elle.[...] Et je repartis en courant, la figure très bouleversée, je pense, et les cheveux tourmentés par le vent, avec une hâte extrême d'arriver auprès de ma mère, de l'embrasser, de me serrer contre elle ; de me faire consoler de mille angoisses anticipées³⁸⁵.

Une réflexion sur les modes de présence de la mer dans *Madame Chrysanthème* nous conduit à penser que ce même antagonisme se trouve symboliquement figuré dans le roman japonais. La mer n'a cependant plus cette dimension inquiétante, elle agit plutôt sur le narrateur comme un repère, un espace qui repose des impressions japonaises. Ainsi, alors que *La Triomphante* s'éloigne des terres de Nagasaki :

Le pays des ombrelles rondes à mille plissures se referme peu à peu derrière nous. Voici la mer qui s'ouvre, immense, incolore et vide, reposant des choses trop ingénieuses et trop petites³⁸⁶.

383 « le rêve met en forme une situation, il présente quelque chose comme étant au présent, il dramatise une idée » (Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op.cit., p.80).

384 Martine Sagaert, « Loti, la mer et la mère » In : *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1994.

385 Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op.cit., p.54.

386 M.C., op.cit., p.230.

La mer apparaît comme l'espace *ouvert*, *exo-tique*, et le Japon comme l'espace *fermé*. Si l'on garde en tête que le Japon de Loti est la scène intérieure où se projettent les images d'une enfance paralysée et confinée que domine la figure maternelle, la mer est ici un lieu de passage et de mouvement, qui s'oppose à la stagnation que représente la mère pour Pierre Loti. En arrivant dans la baie de Nagasaki, l'« impression de soir » que donne « l'encaissement » de la vallée s'oppose à la pleine mer : « Dehors, en pleine mer, il devait faire encore grand jour³⁸⁷ ». L'arrivée du narrateur au Japon introduit une logique topographique signifiante : si la mer est « dehors », Nagasaki est *à l'intérieur*. Cette topographie imaginaire est un nouveau signe du réseau souterrain de correspondances entre le Japon et l'enfance de Julien Viaud. Il exprime ce même revirement régressif en évoquant le souvenir du retour à la maison maternelle, après une longue absence :

Les deux ou trois journées que dura le voyage de retour, arrêt compris chez nos vieilles tantes de l'île, me semblèrent d'une longueur sans fin. L'impatience d'embrasser maman m'ôtait le sommeil. Près de deux mois passés sans la voir ! [...] En arrivant à la maison, je courus visiter mon petit lac et ses grottes ; puis le berceau derrière lui, adossé au vieux mur. Mais mes yeux venaient de s'habituer longuement à l'immensité des plages et de la mer ; alors tout cela me parut rapetissé, diminué, enfermé, triste³⁸⁸.

Dans le référent japonais, Loti déplace et catalyse sa peur intime de la régression et l'appel de la mer régulier dans *Madame Chrysanthème* exprime alors son désir de libération. Car cette « étendue vide³⁸⁹ », si elle apparaît si « reposante » pour Pierre Loti c'est parce qu'elle symbolise un espace où il n'est pas nécessaire d'être quelqu'un, où il est possible non seulement d'échapper au principe de réalité (le mariage) mais aussi à l'arbitraire familial qu'incarne la figure maternelle.

Le spectacle de marionnettes : la mère, le loup et l'enfant

Cette analyse du Japon comme Autre scène ne peut se faire sans évoquer la représentation du spectacle de marionnettes que Loti décrit dans son roman. Cet épisode est tout à fait intéressant dans notre étude puisqu'il permet de questionner la théâtralité lotienne dans le contexte d'un référent théâtral bien réel : le narrateur assiste à un spectacle de marionnettes japonaises, sans doute un spectacle de *bunkaru*, et la description qu'il en fait montre qu'il projette dans cet espace théâtral sa propre mise en scène intérieure. Examinons pas à pas la progression de ce spectacle et la manière dont la mise en scène théâtral est dédoublée, permettant l'émergence d'une fiction intime où les rôles deviennent ceux de la mère et de l'enfant.

387 *Ibid.*, p.49.

388 *Le Roman d'un enfant*, *op.cit.*, p.106.

389 *M.C.*, *op.cit.*, p.47.

L'épisode se passe lors d'une fête religieuse, dans les jardins du grand temple de la Tortue sauteuse où « se sont installés d'inimaginables saltimbanques³⁹⁰ », au-dessus de leurs baraques se trouvent sur des « hampes gigantesques » des « banderoles noires » qui « flottent au vent comme des ornements de catafalque ». L'espace où se déroule le théâtre de marionnettes est déjà placé sous un signe mortuaire qui est un premier témoignage de l'irruption d'une strate endogène qui se superpose à la description mimétique du récit de voyage. Dans l'introduction du *Cahier rose de Madame Chrysanthème*, récit qu'écrit Félix Régamey en réaction à sa lecture du roman japonais de Pierre Loti, il est question de cette colorisation personnelle de l'espace japonais :

Où le mélancolique ami de madame Chrysanthème a-t-il jamais vu les boutiques encadrées de drap noir qu'il compare avec insistance à des tentures de pompes funèbres ? Ces étoffes, en réalité, sont des bannes où se lisent, en caractères clairs, les enseignes des différentes industries. Jamais elles ne sont noires [...]. Les Japonais, pour cet usage, emploient des toiles teintes, généralement en beau bleu indigo³⁹¹ [...].

Cette remarque nous permet de soulever le mécanisme de projection qui est à l'œuvre dans cet extrait : la « banderole » que noircit l'écrivain fonctionne comme un signal qui annonce la fiction intime et sa valeur funèbre.

Les particularités de ce spectacle sont la visibilité du marionnettiste et la grandeur des marionnettes : ces deux caractéristiques provoquent un effet d'étrangeté très fort chez Pierre Loti. Les marionnettes « surgissent » « d[u] ventre » d'un homme « seul en scène, étendu à plat dos sur une table ». Elles sont « de grandeur presque humaine » et portent « d'horribles masques louches ». La description de la scène se transforme en visions hallucinatoires :

elles parlent, gesticulent –, puis s'effondrent comme des loques vides ; remontent de nouveau d'une poussée brusque, comme mues par un ressort, changent de costume, changent de figure, se démènent dans une frénésie continue. A un moment donné, il en paraît jusqu'à trois, quatre à la fois : ce sont les quatre membres de l'homme couché, ses deux jambes en l'air et ses deux bras, habillés chacun d'une robe, coiffés d'une perruque et surmontés d'un masque. Des scènes, des batailles à grands coups de sabre se passent entre ces fantômes.

Le spectacle bascule dans un cauchemar éveillé. Les marionnettes prennent vie, se meuvent puis retombent à nouveau. Il est intéressant de constater que ces marionnettes sont sujets de l'action qui se déroule sur scène, alors même que le marionnettiste est visible. La comparaison « comme des loques vides » est révélatrice de l'incertitude ressentie par le narrateur : il compare les marionnettes à ce qu'elles sont déjà lorsqu'elles ne sont pas animées (« des loques vides ») ce qui montre que la crédulité que provoque l'animation des marionnettes fonctionne chez Pierre Loti. Il croit à leur

390 Ibid., p.151-152. Les citations qui concernent le spectacle de marionnettes sont toutes issues de ces mêmes pages.

391 Félix Régamey, *Le Cahier rose de Madame Chrysanthème*, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894, p.21.

réalité et les rejoint dans leur fiction. Mais, en même temps, il *voit* le marionnettiste, le trouble entre l'animé et l'inanimé que suscite la marionnette devient alors un véritable vertige : ici, le corps du marionnettiste dessine et délimite l'espace de la marionnette – celle-ci a son identité propre (elle est sujet de l'action) et est aussi une déformation du corps qui la manipule. Sur la scène, animé et inanimé se rejoignent, fusionnent, et le spectateur plonge dans une *inquiétante étrangeté*, phénomène que nous avons déjà eu l'occasion de citer dans notre étude. La marionnette est un objet dont la particularité est de pouvoir se transformer en « quelque chose de radicalement autre ». Mais elle « assure » aussi que « cet autre redevienne, après son détour par l'animation, un objet³⁹² ». La présence visible du marionnettiste fragilise cette assurance du retour à l'objet car elle fait s'évanouir l'antagonisme entre les mondes plastique et organique. Ainsi, au lieu de briser l'illusion théâtrale, elle renforce l'étrangeté du spectacle. Si la marionnette n'a pas son pareil « pour faire vaciller le rapport du sujet à son fantasme³⁹³ », la présence du marionnettiste crée une ambiguïté telle que le vacillement devient *renversement*, le spectateur bascule dans l'Autre scène où se projettent ses fantasmes. Examinons ce phénomène de basculement qui a lieu au paragraphe suivant :

Il y a surtout une marionnette de vieille femme qui fait peur ; chaque fois qu'elle reparait avec sa tête plate au rire de cadavre, les lampes se baissent ; la musique à l'orchestre devient une sorte de gémissement de flûtes très sinistre, avec un trémolo de claquebois qui fait songer à des os entrechoqués. - Évidemment elle joue dans la pièce un très vilain rôle, cette personne ; elle doit être une vieille goule malfaisante et affamée.

L'adverbe « surtout » permet de distinguer la vieille femme de l'ensemble des marionnettes, c'est sur elle que va se centrer la mise en scène intérieure de Pierre Loti. La proposition subordonnée « qui fait peur », par sa simplicité et sa spontanéité, tient du vocabulaire enfantin et signale le surgissement de peurs archaïques et l'entrée dans le domaine du symbolique. Le lexique de la mort (« cadavre », « sinistre », « os ») est porté par la musique : aux images visuelles s'ajoutent les images auditives, l'ensemble crée un portrait hallucinatoire et cauchemardesque figuré par l'écriture de Loti. Rappelons qu'à la théâtralité réelle (le récit de voyage et le souvenir référentiel du spectacle) se substitue une théâtralité intérieure – Loti investit le souvenir théâtral de sa fiction personnelle. Ce « télescopage du réel et de la fiction » comme le nomme Philippe Weigel dans son analyse des scènes de spectacle dans les récits de voyage de Loti témoigne d'une « incertitude du réel » où

392 Pascal Le Maléfan, « La marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 70, n° 2, 2004, p.227.

393 *Ibid.*

on ne sait plus si c'est la marionnette, sorte de double déformé, qui éveille en Pierre Loti des résonances enfouies ou si, à l'inverse, ce n'est pas plutôt l'écrivain-voyageur qui projette sur le théâtre réel et la fiction représentée ses peurs et ses tourments qui relèvent du " mythe personnel ". [...] A la représentation manifeste de la fiction sur scène qui prend son origine dans le réel du voyage fait écho une fiction latente de l'ordre du privé. Le récit des spectacles s'appuie sur un texte référentiel, mais en même temps il y aurait comme un détournement du réel au profit de la nécessité lotienne de narrer l'histoire de ses épreuves psychologiques³⁹⁴.

Mais quelles sont ces « épreuves psychologiques » dont il est question ? Pour Philippe Weigel, la vieille femme est un « catalyseur de la figure maternelle vieillissante » et l'univers funèbre dans lequel elle évolue indique la peur de Loti de la mort de sa mère ainsi que la « perte nostalgique de l'enfance ». Si cette hypothèse est signifiante, elle ne nous semble pas sonder les profondeurs intimes de cette mise en scène. Si la vieille femme représente la mère, il nous faut alors nous interroger sur la valeur péjorative que Loti lui attribue. Pourquoi rendre si effrayant un être qu'il aime profondément ? Examinons la fin de la description de la scène et la mise en place d'un processus de dédoublement du spectacle pour faire figurer l'inexprimable :

Ce qu'elle a de plus effrayant, c'est son ombre, toujours projetée avec une netteté voulue sur un écran blanc ; par un procédé qui ne s'explique pas, cette ombre, qui suit tous ses mouvements comme une ombre véritable, est celle d'un loup. – A un moment donné, la vieille se retourne, présente de côté son nez camus pour accepter un bol de riz qu'on lui offre ; alors, sur l'écran, on voit le profil du loup s'allonger, avec ses deux oreilles droites, son museau, ses babines, ses dents, sa langue qui sort. L'orchestre, en sourdine, grince, gémit, tremblote – puis éclate en cris funèbres comme un concert de hiboux ; c'est qu'à présent la vieille mange, et l'ombre du loup mange aussi, remue ses mâchoires, grignote une autre ombre... très reconnaissable : un bras de petit enfant.

L'extrait évoque une véritable mise en abyme théâtrale, à la scène de marionnette s'ajoute une autre scène, celle de l'ombre projetée sur l'écran. A travers ce mécanisme de projection et de dédoublement, surgissent des images à la symbolique très forte : la transformation de la vieille femme en loup fait figurer l'image de la mère dévorante. L'accent mis sur le profil du loup que renforce le jeu d'ombre, l'énumération de ses caractéristiques comme autant « d'appendices terrifiants » (« ses deux oreilles droites, son museau, ses babines, ses dents, sa langue qui sort ») accentue la dimension symbolique de la gueule du loup. Karin Tassin, dans une analyse du symbolisme de l'animal chez l'enfant, cite un extrait de *La Psychanalyse précoce* de René Diakine et Janine Simon, à propos de cette image ogresque du loup :

c'est [...] un animal à la gueule effrayante pouvant avaler la grand-mère dans le petit chaperon rouge, six des sept chevreux, ou le canard de Pierre, tout en les gardant vivants dans son ventre à la façon d'une mère enceinte. Animal phallique et dévorant dont la couleur, plus souvent noire que grise, évoque

394 Philippe Weigel, « Ombres, marionnettes, danse, dans *Aziyadé, Mahé des Indes et Madame Chrysanthème* », *Les Carnets de l'exotisme*, n°3, Paris, Éditions Kailash, 2002, p.171.

l'animalité, le loup est un support parfait pour représenter à la fois les imagos paternelle et maternelle dans toutes leurs versions sadiques³⁹⁵.

Dans la projection de Loti, où le loup est l'ombre, le double, de la vieille femme, il est bien question de l'image maternelle. Par l'écriture, Loti donne forme à une scène de dévoration où l'orchestre « grince, gémit, tremblote » et « éclate en cris funèbres », renforçant l'effet cathartique indéniable où se ressentent à la fois la terreur que provoque la vieille femme-loup et la pitié suscitée par l'image du « bras de petit enfant ». Pierre Loti fait figurer l'inexprimable, la peur d'une mère dévorante, en le projetant dans un espace scénique dédoublé – cette Autre scène où il peut profaner l'image maternelle.

Sous l'apparence du récit de voyage, le roman japonais de Pierre Loti cache une strate fictionnelle où se lit le conflit intime de l'écrivain. Dans *Madame Chrysanthème*, pullulent les images de claustration et d'emboîtement. A cette isotopie s'ajoute l'image de la dévoration qui complète l'isomorphisme de l'enfermement. Ces images d'une enveloppe angoissante permettent d'appréhender toute l'ambiguïté de la crise intérieure de Loti qui se cristallise autour de la figure maternelle, qui symbolise la paralysie du refuge. La scène exotique et littéraire devient une scène de profanation – de la mère, de l'enfance – où il est possible de *jouer* avec le non-dit et de *se* le représenter pour mieux s'en détacher.

395 Karine Tassin, « Symbolisme de l'animal dans la psychothérapie d'enfant », *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, n° 1, 2011, p.121.

Conclusion

Le discours sur l'étranger n'est jamais univoque, à ce titre, Pierre Loti se présente comme un exemple tout à fait manifeste de cette complexité. L'écrivain Loti nous semble être un miroir grossissant de l'ambiguïté profonde qui se loge au cœur de l'exotisme et son roman japonais en est le reflet le plus saisissant. L'identification et l'analyse de la théâtralité dans *Madame Chrysanthème*, comme mode de représentation, cadre imaginaire pour penser l'ailleurs, nous ont permis de mettre en évidence toute la complexité de l'exotisme littéraire comme lieu d'interférence où s'entremêlent les mouvements les plus antagonistes : entre l'extérieur et l'intérieur, l'inconnu et le familier, la fascination et le rejet... A travers cette étude, nous avons cherché à dessiner cette topographie imaginaire qui invite à s'interroger sur le rapport à l'Autre comme figure réflexive, écran de projection où prennent forme, à la manière d'un spectacle d'ombre, les fictions de l'intime.

Dans quelle mesure le Japon de *Madame Chrysanthème* se présente-t-il comme le dévoilement de la scène exotique de Pierre Loti ? C'est à cette question que nous avons tenté de répondre en prenant différents chemins qui offrent plusieurs perspectives.

Notre analyse théorique nous a permis de constater la nature théâtrale de l'exotisme comme mode de *représentation* passant par la *mise en scène* d'un pays étranger. L'ailleurs, perçu par l'exotisant comme un décor pittoresque et spectaculaire, devient pour lui un espace qui *se donne* à voir. L'identification des ressorts théâtraux au cœur de la mécanique exotique et de ses expressions artistiques nous a permis de nous questionner sur cette ambiguïté de l'artiste exotisant qui se pense comme spectateur mais qui est aussi le metteur en scène, celui qui façonne l'ailleurs selon son propre imaginaire. Cette redéfinition des contours d'un lointain étranger connaît un processus d'intériorisation et de fantasmatisation croissant tout au long du XIXe siècle, et ce jusqu'à la période dite fin-de-siècle où le spectacle intérieur de l'exotisme devient *spectacle d'intérieur*. Les

fantasmes de l'ailleurs se jouent dans les décors de l'esthète – dans la littérature décadente, les descriptions de pays étrangers ne se font plus par le récit de voyages mais par la scénographie domestique où déguisements, bibelots et objets d'art, sont autant d'accessoires artificiels qui évoquent un ailleurs chimérique, une fantasmagorie fin-de-siècle qui permet de s'évader dans un espace rêvé, loin des angoisses et des tumultes d'une modernité grandissante.

Pierre Loti n'est pas étranger à cet exotisme d'intérieur comme en témoigne sa maison aux décors les plus invraisemblables, mais la particularité de l'écrivain est que cet exotisme fin-de-siècle, où cohabitent l'intime et le stéréotype, est vécu à travers de multiples, et bien réels, voyages. Le récit de voyage lotien est un espace où la réalité factuelle de l'expérience se joue sur une scène intime, celle de la fantasmagorie intérieure. Toute la complexité de l'œuvre lotienne se cristallise en ce concept de théâtralité qui permet d'identifier l'entre-deux permanent dans lequel se situe l'écrivain – Viaud *joue* dans son existence comme un acteur sur une scène mais il *joue* aussi dans son œuvre où s'entremêlent le récit de voyage et le roman, le factuel et le factice. En cela, l'œuvre exotique elle-même est scène de théâtre.

Le Japon joue le mauvais tour de le surprendre, de démasquer son imaginaire, de dévoiler le *théâtre-Loti*. Le voyageur qui, enfant, s'illusionnait des féeries de son *Petit Théâtre*, se trouve face à un pays qu'il n'a pas rêvé et qui lui est à la fois trop proche et trop lointain pour l'exotiser. Comme nous avons pu le constater, la féerie, esthétique pourtant chère à Pierre Loti, ne fonctionne pas lorsqu'il s'agit de la calquer sur l'espace japonais. Cela parce qu'il y a l'effet de *déjà-vu*, le trop connu : celui des images maintes fois aperçues sur les bibelots japonisants, les paravents et les lanternes nichés dans les salons parisiens. Il y a aussi l'effet d'étrangeté, d'altérité radicale, d'un monde qui est pour le voyageur réglé *à l'envers*, une culture opposée à la sienne, un univers qu'il lui semble impossible de comprendre, d'interpréter, mais dont il pressent pourtant la profondeur culturelle. L'image européenne et mercantile des artifices japonisants se heurte à la réalité inconnue – dès lors, le bibelot face à l'objet authentique, devient instrument de pacotille, le factice face à sa vacuité, devient une réalité insupportable, l'esthète, face à son reflet, n'est plus qu'une ombre de lui-même. Pierre Loti, plutôt que de confronter son artificialité fin-de-siècle aux profondeurs signifiantes d'une culture autre, préfère déguiser cette culture des accessoires de son propre univers. Le vide sémantique que provoque le Japon en Loti, le conduit à y loger des signifiants théâtraux, autant de signes qui flottent au-dessus d'un abîme référentiel. Faire du Japon un spectacle lui permet de donner du sens à ce qu'il ne comprend pas – au moins le sens d'une scénographie ratée. C'est ainsi que l'artifice théâtral se dissémine dans *Madame Chrysanthème*, faisant des Japonais de mauvais acteurs évoluant sur une scène « pas assez naturelle » pour y croire.

Le rejet virulent du Japon s'explique dans ce processus de dévoilement où l'ailleurs japonais agit comme un reflet révélateur des angoisses de l'exotisant. Loti découvre l'envers du décor de son imaginaire exotique – les coulisses où s'entassent les trucages artificiels d'une esthétique fin-de-siècle creuse et chimérique mais aussi les coulisses où se forment les images intimes de ses rêveries personnelles. Car *Madame Chrysanthème* est aussi un formidable exemple du glissement d'une topographie géographique vers une topographie imaginaire, d'un discours exogène vers un discours endogène. Cette endogénéité du récit de l'expérience à Nagasaki se trouve dans les représentations miniaturisantes et infantiles du Japon qui, certes, témoignent d'un racisme grotesque, mais qui révèlent également tout un réseau sémantique de l'intime, où Loti identifie les images de son *Petit Théâtre de Peau d'Âne*. L'enfance est ce temps où Julien Viaud a rêvé le monde extérieur, où il a formé ses premières fantasmagories exotiques et les a *jouées* sur les scènes miniatures de son théâtre de papier – ce théâtre utopique qu'il souhaite retrouver adulte dans ses voyages. C'est au Japon, pays qui lui semble pourtant si lointain, qu'il retrouvera les obsessions de son enfance : l'importance accordée aux boîtes, au papier, le goût pour le détail et les petites choses, la pratique du maquillage... – ces signes que Loti rencontre dans son expérience japonaise, qui sont autant de pratiques culturelles liées à une esthétique et une tradition particulière, sont perçus par l'écrivain selon son propre réseau sémantique et deviennent dans sa représentation littéraire les images surgies de son enfance. Le travail d'écriture de *Madame Chrysanthème* s'apparente à une forme de régression pour l'écrivain qui rejoue le jeu de son enfance : les Japonaises ressemblent aux petites figurines de son théâtre, les paysages, aux décors en carton découpé. Mais ce « micro-monde » de papillons, de chauve-souris, de fées et de lanternes, que vient recréer la représentation romanesque, Loti ne cesse de le saper par la dérision et la critique les plus acerbes. Détruire les fondements de son propre théâtre, dévoiler la machinerie de son propre imaginaire mais dans un espace radicalement autre pour s'en détacher et ne pas se confronter à la vacuité et la désillusion de celui qui *joue* les rêves de son enfance, c'est ainsi que le Japon de *Madame Chrysanthème* agit comme un écran où l'écrivain peut projeter le conflit intérieur qui l'habite. Cette réflexion sur la paradoxale mise à distance de sa propre mise en scène, nous a permis, selon une perspective psychanalytique, d'envisager l'exotisme japonais de Loti comme l'Autre scène de Julien Viaud, l'espace où il peut faire figurer ce qui lui est insupportable, le lieu où il est possible de donner forme aux inquiétudes existentielles, cela grâce au *déguisement* que devient l'altérité japonaise. Le rejet de Pierre Loti du Japon est déterminé par cette figuration intime qui se dessine dans des micro-récits – le matériau du voyage japonais permet de rejouer l'angoisse de l'enfermement et de la régression. Le contexte d'écriture joue à ce titre un rôle déterminant, le mariage avec Blanche de Ferrière au contentement de la mère, est vécu par Loti comme une abnégation, comme un renoncement à cet esprit

aventureux qui le poussait à s'affranchir du foyer familial. A ce contexte biographique, s'ajoute le besoin de profanation d'une enfance dominée par la figure maternelle, profanation de son propre sentiment de dépendance, de son complexe de Jonas – désir de cloisonnement, d'enveloppement dans le nid familial qui se heurte au désir tout aussi fort de l'affranchissement.

L'exotisme est le rideau qui recouvre le théâtre intérieur de Pierre Loti et l'écriture du Japon se joue sur la scène de ses désirs, sur le plateau de ses fantasmes. Après l'immersion profonde dans cette Autre scène du désir que fut *Madame Chrysanthème*, l'écrivain ne cherchera plus autant à fictionnaliser ses escales, et les textes qu'il publiera seront majoritairement des récits de voyage et rarement des romans. *Madame Chrysanthème* joue un rôle indéniable dans ce revirement littéraire. Son écriture est une libération, une *catharsis*, pour l'écrivain qui a pu se démasquer pour un temps et se contempler dans le reflet de l'Autre.

Bibliographie

I. Pierre Loti, œuvres et critiques

Corpus

LOTI Pierre, *Madame Chrysanthème* [1887], préface, notes et commentaires par Bruno Vercier, Paris, Garnier Flammarion, 1990.

Autres œuvres de Pierre Loti

Cette éternelle nostalgie, Journal intime 1878-1911, édition de Alain Quella-Villéger, Bruno Vercier et Guy Dugas, La Table Ronde, 1998.

Aziyadé [1879], Paris, Garnier Flammarion, 1993.

Le Mariage de Loti [1880], Paris, Garnier Flammarion, 1991.

Le Roman d'un Spahi [1881], Paris, folio classique, Gallimard, 1992.

Obock (en passant) [1886], in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

Mahé des Indes [1887], in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

Japoneries d'Automne [1889], in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

Le Roman d'un enfant [1890] suivi de *Prime Jeunesse* [1919], Paris, Gallimard, 1999.

Le Désert [1895] in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

Jérusalem [1895] in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

Les Derniers jours de Pékin [1902], in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

Vers Ispahan [1904], in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

La Troisième jeunesse de Madame Prune [1905], Paris, Calmann-Lévy, 1919.

Les Pagodes d'or [1909], in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

Ouvrages et articles à propos de Madame Chrysanthème

D'AURIA Irma, « Les contradictions du Japon dans l'expérience de Loti », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1994.

- FOUGERE Eric, « Les paravents de madame Chrysanthème ou l'impossible Loti », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.104, n°4, 2004.
- KRANZ Isabel, « Presque une féerie : le roman *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti », *Lendemain – Études comparées sur la France*, La Féerie autour de 1900 – une figure de la modernité ?, n° 152, 2013.
- LEMOINE Bernadette, « Le Japon à la manière de Pierre Loti », dans *Le Vase de béril – Études sur le Japon et la Chine*, Arles, Picquier, 1997.
- MCKENZIE Heather, *Madame Chrysanthème as an item of nineteenth-century french japonaiserie*, Thèse de Doctorat, University of Canterbury, 2004.
- MONTIER Jean-Pierre, *Pierre Loti et le Japon*, Rennes, Éditions Ouest-France, Collection Littérature – lettre de..., 2012.
- MONTIER Jean-Pierre, « Le jeu des poupées japonaises de Pierre Loti », dans Andrea Berhuber, Marie-Claude Dugas et Alexandra Arvisais, *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- WEIGEL Philippe, « Ombres, marionnettes, danse, dans *Aziyadé, Mahé des Indes et Madame Chrysanthème* », *Les Carnets de l'exotisme*, Paris, éditions Kailash, n°3, 2002.

Ouvrages et articles consacrés à Pierre Loti

- FOUGERE Eric, « Les îles de Pierre Loti : rêves et regrets d'ailleurs, ou les commencements derniers », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, vol. 103, n°4, 2003.
- MILLWARD Keith G., *L'œuvre de Pierre Loti et l'Esprit « fin de siècle »*, Paris, Librairie Nizet, 1955.
- NATUREL Michèle, « Le musée d'enfance, les collections naturalistes et le *Théâtre de Peau d'Âne* », *Les carnets de l'exotisme*, Paris, n°3, éditions Kailash, n°3, 2002.
- QUELLA-VILLEGGER Alain, *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, Bordeaux, Éditions Aubéron, 2005.
- QUELLA-VILLEGGER Alain, *Chez Pierre Loti. Une Maison d'écrivain-voyageur*, Bordeaux, Éditions Aubéron, 2008.
- SAGAERT Martine, « *Loti, la mer et la mère* » In : *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1994.
- SAINT-LEGER Marie-Paul de, *Pierre Loti l'Insaisissable*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SHIMAZAKI Eiji, *Figuration de l'Orient à travers les romans de Pierre Loti et le discours colonial de son époque – Turquie, Inde, Japon –*, thèse de doctorat, sous la direction de Michèle Aquien, Université Paris-Est, 2012.
- TOMA Dolores, *Pierre Loti. Le Voyage entre la féerie et le néant*, Paris, L'Harmattan, Collection « Espaces littéraires », 2008.

TUBERFIELD James Peter, *Pierre Loti and the theatricality of desire*, New York, Rodopi, Collection Faux titre, 2008.

VERCIER Bruno, *Pierre Loti D'Enfance et d'ailleurs*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2012.

II. Autres textes

Japonisme et culture japonaise

BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BERTHET-BONDET Isabelle, *20 Maisons nippones. Un art d'habiter les petits espaces*, Marseille, Parenthèses, Collection « Architectures », 2013.

CHESNEAU Ernest, « Exposition universelle. Le Japon à Paris (deuxième et dernier article) », *Gazette des Beaux-arts*, 1er novembre 1878.

GABET Olivier, *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014.

GUIMET Emile, *Promenades japonaises*, Paris, G. Charpentier, 1878.

LAGANE Jean, « Le langage des cadeaux au Japon : une médiation symbolique »
In: *Communication et langages*, n°146, 2005.

LOZERAND Emmanuel, « « Il n'y a pas d'individu au Japon. » Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu*, n°51, 2014.

LUCKEN Michael, *Japon, L'archipel du sens*, Paris, Perrin, 2016, p.151.

SAKABE Magumi, « Le masque et l'ombre dans la culture japonaise : ontologie implicite de la pensée japonaise », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°3, juillet-septembre 1982

TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2011, p.63-64.

WYZEMA Théodore de, « La Peinture Japonaise » *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)* 100, n° 1, 1890,

Exotisme et orientalisme

BLANCHARD Pascal, *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.

CHANDIVERT Arnauld et DEL FIOL Maxime Del Fiol, « L'ordre du regard : exotisme et pittoresque en anthropologie et en littérature », revue en ligne *Omodo 21*, n°11, 2019.

LOZERE Christelle, « Vendre du rêve. Le théâtre dans les expositions universelles et coloniales du XIXe siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°276.

MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1882.

SAID Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 2005.

STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe* revue genevois de géographie, n°148, 2008.

Théâtre et théâtralité

BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Littérature, 1964.

FERAL Josette, « La théâtralité: la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n°75, 1988.

FERNANDEZ Laure, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour de « The World as a Stage » et « Un teatre sense teatre » », *Marges*, n°10, 2010.

LARUE Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Éditions La Licorne, 1995.

MARTIN Roxanne, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791 – 1864*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernité, 2004.

NESCI Catherine, BARA Olivier, *Écritures, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, UGA Editions, 2014.

SAIGUSA Hironobu, *Isidore Ducasse, dramaturge ? Étude de la théâtralité dans Les Chants de Maldoror*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Luc Steinmez, Université de Nantes, 2009.

SARRAZAC Jean-Claude, « L'Invention de la « théâtralité » : en relisant Bernard Dort et Roland Barthes », *Esprit*, n°228, 1997.

THORET Yves, *La Théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.

TRIAIRE Sylvie, CITTI Pierre, *Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001.

VISWANATHAN Jacqueline, *Spectacles de l'esprit, du roman dramatique au roman-théâtre*, Laval, Les Presses universitaires Laval, 2000.

Imaginaire fin-de-siècle

CHARLE Christophe, « Fin de siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°52, 2016

JOUBE Séverinne, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, 1996.

PEYLET Gérard, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature fin de siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986.

PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

Œuvres littéraires

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Le Génie du christianisme*, [1802], éditions Bouquins, Paris, 2021.

HARTMANN Georges et ALEXANDRE André, *Madame Chrysanthème*, Comédie lyrique en 4 actes, 1 prologue et 1 épilogue, musique d'André Messager. Première représentation, Théâtre-lyrique de la Renaissance, Paris, 30 janvier 1893 (orchestre dirigé par le compositeur), édition de la partition, Paris, Choudens, 1902.

HUYSMANS Joris-Karl, *A Rebours* [1884], Paris, Garnier Flammarion, 1978.

LERY Jean de, *L'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* [1578], Paris, Le Livre de Poche, 2008.

NERVAL Gérard de, *Voyage en Orient* [1851], Paris, Michel Lévy Frères, 1867.

SAINT-PIERRE Bernardin de, *Paul et Virginie* [1788], Paris, 1876, p.88-89.

Ouvrages critiques

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Points « Essais », 1972.

BARTHES Roland, *La Préparation du Roman*, Seuil, traces écrites, 2003.

BENVENISTE Emile, « Le jeu comme structure », Deucalion. Cahiers de philosophie, 1947.

BENJAMIN Walter, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, Paris, Payot, 2011.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2000.

Ouvrages et articles psychanalytiques

DIEZ Verónica, « Le jeu chez l'enfant comme lecture et figuration d'un invisible », *Recherches en psychanalyse*, vol. 12, n° 2, 2011

FREUD Sigmund, « La Création littéraire et le rêve éveillé », *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Presses Universitaires de France,

LE MALEFAN Pascal, « La marionnette, objet de vision, support de regard ; objet ludique, support psychothérapeutique », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 70, n° 2, 2004/2003

MANNONI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

QUINET Antonio, « L'Inconscient structuré comme un théâtre », *Savoirs et clinique*, vol. 12, n°1, 2010

TASSIN Karine, « Symbolisme de l'animal dans la psychothérapie d'enfant », *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, n° 1, 2011.

WAINRIB Steven, « Là où Ça joue », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n°1, 2004.

Dictionnaires

Le Trésor de la langue française, Paris, CNRS, 1971.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

RADONVILLIERS Jean-Baptiste Richard de, *Enrichissements de la langue française. Dictionnaire des mots nouveaux* [1842], Paris, Léauté, 1845.

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	5
Première partie. Pour une étude de la théâtralité dans le discours exotique de Pierre Loti.....	
Loti.....	13
Chapitre 1. La théâtralité de l'exotisme	15
1. Théâtralité réelle, théâtralité virtuelle	15
a. Essai de définition de la théâtralité	15
b. La théâtralité romanesque	20
2. L'exotisme comme mise en scène de l'ailleurs.....	23
a. Essai de définition de l'exotisme	23
b. Un mode de représentation visuel	26
c. Du tableau au spectacle	28
d. La scène orientale : un imaginaire colonial ?	31
3. L'exotisme fin-de-siècle : spectacle de fantasmagorie	33
a. L'imaginaire fin-de-siècle	33
b. Exotisme intérieur	35
Chapitre 2. Pierre Loti : une vie sous le signe du théâtre.....	37
1. L'enfance ou la scène utopique	37
a. Aux origines de l'imaginaire de Pierre Loti : le bassin miniature	38
b. Du <i>Musée d'enfance</i> au <i>Petit Théâtre de Peau d'Âne</i>	39
2. La maison de Rochefort	42
a. La maison de tous les rêves	42
b. Une maison théâtrale	43
3. L'identité trouble	44
a. Julien Viaud ou Pierre Loti ?	44
b. Loti travesti	45
Conclusion. Le théâtre égaré	47
Deuxième partie. Mise en scène de l'altérité japonaise	
Chapitre 1. Un spectacle de féerie ?	41
1. L'exotisme et le merveilleux	52
2. Une esthétique à grand spectacle qui éveille la sensibilité exotique	54
a. Un spectacle visuel	54
b. Une féerie lyrique	57

3. Une écriture didascalique	59
4. Une féerie désenchantée	60
a. Un monde artificiel	60
b. La désillusion	63
Chapitre 2. Le point de vue occidental	69
1. L'image confrontée au réel	69
a. Le Japonisme	69
b. Une impression d'étrangeté	72
c. Modernité et mascarade	75
2. Mettre en scène l'insaisissable	79
a. Un espace inaccessible	79
b. Un autre système de signes	81
<i>L'habitation japonaise</i>	82
<i>La lumière et l'obscurité</i>	84
« <i>L'Empire des signes</i> ».....	87
3. Les prémisses d'une rencontre ?	91
a. Prise de conscience de l'altérité.....	91
b. L'influence du Japon sur l'écrivain	94
<i>Le vide et le détail</i>	94
<i>L'écriture fragmentaire</i>	96
Conclusion. Le voyageur face à ses illusions	97
Troisième partie. Le théâtre intérieur	99
Chapitre 1. Une mise en scène miniature	100
1. Un univers enfantin	101
a. Rire et divertissement	101
b. Le langage diminutif	104
2. Racisme et domination	106
a. Diminuer pour mieux régner	106
b. Le stéréotype du Japon primitif : enfance, nature et animalité	109
Chapitre 2. Le théâtre retrouvé ?	112
1. La scène infantile de Julien Viaud	113
a. Rêverie et jeu d'enfant	113
b. Un théâtre de marionnettes	115
c. Un théâtre de papier	118
d. Un monde en boîte	125
2. L'envers du décor	131
a. Enfermé dans son propre théâtre	131
b. Peur de la vacuité	135
Chapitre 3. L'écriture ou l'Autre scène	138
1. L'Autre scène exotique	138
a. L'inconscient théâtral et l'écriture	138

b. Le conflit intime	140
2. L'écriture de <i>Madame Chrysanthème</i> : un acte de profanation ?	143
a. L'inversion du sacré	143
b. Transgresser la figure maternelle : un art de la symbolisation	145
« <i>Lavez-moi bien blanchement de ce petit mariage</i> »	145
<i>La mer contre la mère</i>	147
<i>Le spectacle de marionnettes : la mère, le loup et l'enfant</i>	148
 Conclusion.....	 155
 Bibliographie.....	 161