

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

**Hors série
EXOTISME(S)/2010**

**Editura Universității din Pitești
2010**

Comité de rédaction

Anna Jaubert

Béatrice Bonhomme

Francis Claudon

Bernard Combettes

Claude Muller

António Bárbolo Alves

Arzu Etensel Ildem

Andrei Ionescu

Alexandrina MustăŃea

Mihaela Mitu

Gabriel Pârvan

Cătălina Constantinescu

Diana Lefter

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol

Editura UniversităŃii din Piteşti

ISSN 1843-3979

Sommaire

EXOTISME(S)

Dorsaf Ben Essid	
<i>Un espace ambivalent : image de Constantinople à travers Aziyadé de Pierre Loti</i>	7
Yevgeny Medvedev	
<i>Le problème herméneutique de l'amour névrotique</i>	17
Dominique Lanni	
<i>Le roi meurt aussi... Entre autophagie, mnemotopie et autocratie : Figurations et symboliques du corps du roi dans Le Ventre par Sony Labou Tansi</i>	28
Jean Florent Romaric Gnayoro	
<i>L'évasion dans la nature chez Giono et chez Le Clézio</i>	36
Monica Garoiu	
<i>Regards sur l'exotisme : Victor Segalen et Paul Claudel</i>	48
Razvan Ventura	
<i>Constitution de l'espace exotique dans Les Poésies de A. O. Barnabooth par Valéry Larbaud</i>	56
Riham El Khamissy	
<i>Le roman d'un spahi : un racialisme déguisé en exotisme ?</i>	62
Florence Lojacono	
<i>Les dessous de l'exotisme insulaire chez Loti et Le Clézio. Descriptions croisées de la femme indigène : mi-ouistiti, mi-canéphore antique.</i>	76
Françoise Bombard	
<i>Supplément au voyage de Cook de Jean Giraudoux : des espaces fantasmés</i>	91
Diana Lefter	
<i>De l'exilé à l'intégré. Exotisme et quête du moi. Michel de L'Immoraliste de Gide</i>	102
Alexandrina Mustătea	
<i>Les Lettres persanes ou l'exotisme ironique</i>	113
Marie Legret	
<i>Gérard de Nerval ou l'exotisme mis en question : la subversion de la peinture orientaliste dans Le Voyage en orient</i>	119

EXOTISME(S)

**UN ESPACE AMBIVALENT :
IMAGE DE CONSTANTINOPLE À TRAVERS AZIYADÉ DE
PIERRE LOTI**

Dorsaf BEN ESSID

dorsaf06@yahoo.fr

Université de Jendouba, Tunisie

Résumé

Dans Azyadé, le même espace est à la fois investi d'une charge positive – lieu privilégié où se déploient les souvenirs, espace d'amour, de liberté et de rêve – et porteur d'une tonalité tragique : espace de mort, de souvenirs amers, de séparation... Après avoir étudié la dimension exotique du roman, nous essayerons de démontrer comment Constantinople se présente comme un espace ambivalent.

Mots-clés : Exotisme, espace, Constantinople

Azyadé, un roman exotique

Azyadé donne le coup de départ à la carrière littéraire de Julien Viaud, alias Pierre Loti, mais surtout à une œuvre riche et variée qui tourne autour de Constantinople, ville mythique entre toutes « C'est avec ce livre publié en 1879 que Julien Viaud entre en littérature [...]. Ce bourgeon romanesque se développera en quatre récits : *Fantôme d'Orient* (1892), *Les Désenchantées* (1906), *Suprêmes visions d'Orient* (1921), un plaidoyer politique, *Turquie agonisante* sans compter les excroissances dans d'autres cycles et dans la correspondance. »¹

L'attachement visuel du voyageur à l'espace ne tarde pas à devenir littéraire et même pictural : Loti lit, écrit et décrit ce pays *charmant* au sens étymologique. Constantinople reste – à ses yeux – le seul lieu du monde qu'il ne puisse appréhender que dans sa totalité et qu'il conçoit comme une œuvre d'art dont il ferait lui-même partie « *Etre soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière* »² reste son vœu le plus cher. Tout ce qu'il aura écrit après *Azyadé* sera à ce titre

¹ Lafont, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti* Presses Universitaires du Mirail 1994 p.33.

² Cité par Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, chap. *Pierre Loti : Azyadé*, Paris, le Seuil, 1972 (pp.170-181), p.180.

un rituel, un revoir coutumier plutôt que la vraie découverte d'un nouvel espace, avec une répétition des thèmes qui ont marqué le premier roman.

L'ailleurs géographique

La notion d' *ailleurs* devient quelque peu absurde lorsqu'on parle de l'Orient de Loti, ce pèlerin assidu, pour qui les lieux sur lesquels il se rend sont des plus familiers. Mais dans *Aziyadé*, l'auteur, comme son lecteur, découvre pour la première fois ce pays lointain. Par-delà la quête amoureuse, la soif de l'exotique est alors indéniable : « la liberté, le soleil, la sensualité »¹, tels seraient, selon Alain Quella-Villéger les objets de la passion orientale de Loti.

Femme et ville constituent les principaux *personnages* de l'aventure du jeune officier de marine. Le harem, vrai *microcosme* oriental, parodie miniaturisée de la société serait le « lieu de l'inconscient » du voyageur et de tant d'autres « fanatiques » de l'Orient, pour emprunter les mots de Colette Juilliart².

Aussi l'odalisque *Aziyadé* constitue l'une des principales figures du bonheur dans ce roman exotique « Il n'y a de fantasme que sexuel, écrit Malek Alloula. Dans cet orientalisme – fait du meilleur et du pire, le plus souvent du pire – une figure centrale surnage, qui donne littéralement corps à l'obsession : celle du harem »³

Mais pour Loti, cet espace est pluriel : l'Orient du désir est aussi l'Orient théâtralisé du déguisement et du jeu ; le narrateur s'habille « à la turque » et met un « tarbouch » ; il ose même « mener de front plusieurs personnalités différentes »⁴, comme si l'éloignement spatial était le meilleur moyen de s'assurer une vie plus libre, loin de la blême Rochefort. Le narrateur devient alors acteur, mais aussi spectateur qui partage aux indigènes leurs moments festifs : Le spectacle de *Karagueuz* met en scène une société curieusement permissive et des personnages ridicules et dépravés : l'homologue du « vieux polichinelle français »⁵ tente toutes sortes de folies « En Turquie, cela passe ; la censure n'y trouve rien à dire

¹ Quella-Villéger, Alain, *La politique méditerranéenne de la France (1870-1923). Un témoin : Pierre Loti*, Paris, l'Harmattan, 1992, p.20.

² *Imaginaire et Orient, L'écriture du désir*, Histoire et perspectives méditerranéennes, L'Harmattan, 1996.

³ Idem, citée par C. Juilliart, pp.8-9.

⁴ *Aziyadé*, p.99.

⁵ Idem., p.79.

[...] C'est là un trait curieux des mœurs orientales... »¹. Le personnage voit les marionnettes et s'y voit, l'Autre lui offrant la parfaite image de lui-même « Ce que l'on aime le mieux chez les autres, c'est soi-même »², avoue-t-il.

L'onomastique nous transporte également dans cet ailleurs « merveilleux » (le mot est de Loti) qui rappelle par bien des aspects à la fois l'univers des *Mille et Une Nuits* et la culture islamique. Aziyadé, « nom sonore comme des rimes hugoliennes »³, était à l'origine *Hadidjé*, adaptation turque du nom de *Khadija*, première épouse du Prophète. De même *Achmet* est dérivé *Méhémet* ou *Ahmed*.

L'imprégnation va jusqu'à l'identification avec l'Autre : l'auteur-narrateur revendique, lui aussi, cette identité orientale ; il est à la fois Arif, Marketo, Viaud et Loti. Pseudonymie et déguisement, deux facettes de la même réalité, fonctionnent comme des catalyseurs d'intégration, mais aussi de mystification « tout doucement je deviens Turc sans m'en douter. »⁴, avoue-t-il.

L'ailleurs temporel (ou les strates du souvenir)

Dès le premier chapitre, intitulé *Salonique*, il nous semble que Loti annonce le genre dans lequel s'inscrit *Aziyadé*, et surtout cette première partie qui a pour sous-titre : *Journal de Loti*. Or, à la lecture du livre, on se rend compte que c'est plutôt de mémoires qu'il s'agit : s'inscrivant dans le Passé, la temporalité n'en est pas moins complexe, puisqu'on y relève une infinité de passés, de souvenirs enchâssés, d'histoires qui en rappellent d'autres.

Si Istanbul est l'espace par excellence du dépaysement, cela ne s'explique pas uniquement par sa différence de l'Occident, mais par sa diversité. Il s'agit d'un « ailleurs » éclaté, hybride, d'un point de vue aussi bien géographique – le pays se situant entre l'Europe et l'Asie – qu'historique, l'espace étant riche en vestiges de différentes ères. Aussi le texte est émaillé de l'isotopie du *vieux* ; « vieux dômes », « vieux minarets », « la vieille Turquie », « les cimetières antiques », « les tombes

¹ Idem., p.79. Selon Philippe Weigel, « Le spectacle devient le miroir parfois codé des angoisses et des désirs récurrents de Loti [...] de ses propres histoires, de son théâtre intérieur », in *L'art du spectacle dans trois récits de voyage de Pierre Loti*. <http://www.fabula.org/forum/colloque> 99/226php.

² Idem, (Lettres de Loti à Plumkett) p.145.

³ Alain Quella-Villéger : *Pierre Loti le pèlerin de la planète*, Editions Aubéron, Bordeaux, 1998.p.81.

⁴ *Aziyadé*, p.77.

de marbre en ruine », « les sépultures grecques », bref, tout ce qui a le charme du « vétusté », mot lotien par excellence.

Pays lointain et vieux pays, Constantinople fascine donc Loti, si bien que la quête rétrospective devient une passion, voire une obsession projetée sur l'espace, sur les objets et même sur les humains :

J'examinai les vieillards qui m'entouraient, leurs costumes indiquaient la recherche minutieuse des modes du bon vieux temps [...] Les Turcs ont l'amour du passé, l'amour de l'immobilité et de la stagnation¹.

Loti reste en admiration devant son hôte Izeddin-Ali qui professe « le culte exclusif de tout ce qui est eski, de tout ce qui rappelle les temps regrettés du passé, de tout ce qui est marqué du sceau d'autrefois. »² Cet effendi turc, habitant « au fond de Stamboul »³, est l'un des « enfants de la vieille Turquie »⁴, qui chante habilement « de vieux airs venus de l'Asie »⁵. Tout dans ce pays exacerbe donc chez le narrateur l'obsession du passé et accentue cette « excroissance de l'antériorité »⁶. Le cadre, au départ objet de souvenir, devient lui-même favorable au déploiement spontané de la mémoire. « Au milieu de ce calme, écrit Loti, les images du passé sont vivement présentes à mon esprit, les images de tout ce qui est brisé, parti sans retour »⁷. La minuscule chambre de Loti, « comme toutes les choses extraordinairement vieilles, porte aux rêves bizarres et aux méditations profondes. » L'espace, qu'il soit circonscrit ou étendu, devient un simple décor pour des scènes de réminiscence : en parcourant le cimetière, Loti témoigne, comme un revenant qui revoit le monde des vivants :

*J'y voyais comme à travers une voile funèbre, et toute ma vie passée tourbillonnait dans ma tête avec le vague désordre des rêves ; tous les coins du monde où j'ai vécu et aimé, mes amis, mon frère, des femmes de diverses couleurs que j'ai adorées,...*⁸.

¹ Idem, p.112.

² Idem, p.171.

³ Idem, p.170.

⁴ Idem, p.172.

⁵ Idem, p.173.

⁶ L'expression est d'Alain Buisine ; « on est là en bon quartier turc et on peut aisément s'y tromper de deux siècles » affirme Loti à propos de la place du Sultan Sélim (p.144).

⁷ *Aziyadé* pp.68-69.

⁸ Idem, p.240

L'attachement pathologique¹ à ce qui n'est plus est assez emblématique de la névrose de l'écrivain qui préfère le temps si familier et si rassurant du souvenir à celui, incertain, de l'avenir « c'est tout à recommencer, un nouveau genre de vie, dans un nouveau pays, avec de nouveaux visages, et pour un temps que j'ignore »², se plaint-il.

Cette hypertrophie du passé transforme le souvenir en mode de vie, déterminant jusqu'au comportement quotidien de Loti qui commence à traiter sa vie présente comme étant déjà devenue du passé, car « Chez Pierre Loti le travail du souvenir ne survient pas dans l'après-coup, il est strictement contemporain du vécu présent »³. L'auteur perd de vue l'immédiateté des faits et les rapporte comme étant déjà vieillis. Aussi la temporalité du récit est très complexe, reposant un enchâssement de souvenirs : épisodes révolus, mais encore vifs dans la mémoire du narrateur « le temps et l'homme occidentaux s'effacent de plus en plus, au fur et à mesure que le héros s'enfonce dans l'Orient et dans l'amour. La narration suit étroitement l'évolution des sentiments : le narrateur se fermant de plus en plus à l'Occident retrouve de plus en plus son âme »⁴.

Le rôle du monde sensible est primordial dans la reconstitution du passé : découlant d'une mémoire essentiellement physique, le souvenir est plus aisément retrouvé. Loti, que Todorov baptise « collectionneur d'impressions », intériorise à la fois des paysages nocturnes, l'image de sa bien-aimée et même éléments parfois insignifiants « Les moindres détails de ce pays sont restés dans [sa] mémoire »⁵ avoue-t-il. Mémoire involontaire ? Mais Loti n'a-t-il pas tendance à *choisir* d'avance ses souvenirs ? L'acte mnémonique, n'est-il pas, paradoxalement, l'acte le plus immédiatement conscient chez lui ?

Un roman d'amour et de mort

Aziyadé, texte sur l'ailleurs et sur l'autre, est aussi un chant épicurien, un hymne au plaisir : dans ce pays d'Orient, Loti goûte en toute liberté à toutes les ivresses. Mais, c'est surtout de l'amour d'une jeune

¹ « [...] la souvenance est le souvenir à l'état chronique, comme on le dit d'une maladie. »¹, précise A. Buisine.

² *Aziyadé*, p.58.

³ Buisine, Alain, *Tombeau de Loti* p.189. « *Tout ce rêve oriental est achevé ; cette étape de mon existence [...] est passée sans retour, et le temps en balayera jusqu'au souvenir* » (*Aziyadé*, p.210).

⁴ Juilliart, Colette, *Imaginaire et Orient, l'écriture du désir*, p.139.

⁵ *Aziyadé* p.42.

circassienne qu'il s'agit dans ce récit « Cette jeune femme était Aziyadé »¹, personnage éponyme du roman. Le thème érotique acquiert la grandeur d'un vrai mythe de l'amour : Obstacles, transgression et mort sont les éléments déterminants de l'aventure.

La « jouissance du transgressé »²

La notion de *transgression* dans *Aziyadé* est plurielle : elle désigne à la fois l'hétéro et l'homosexuel, le politique, le religieux, le linguistique, etc. « Loti I (héros du livre) affronte bien des interdits : le harem, l'adultère, la langue, la religion islamique, le costume oriental »³.

L'incipit politique⁴, qui ne laisse point deviner l'évolution du roman en discours amoureux, augure cependant les écueils et le dénouement de l'intrigue : Aziyadé est à la fois « près de [moi] » et séparée « derrière d'épais barreaux de fer »⁵. *Harem* s'entend « lieu défendu » et « L'étymologie même du mot en révèle la rigueur d'exclusion et le caractère sacré »⁶ A l'espace clos s'oppose la petite barque d'Aziyadé, un anti-harem flottant, lieu de la « Dérive », de l'excès de passions « insensées ». Après les « farouches surveillances du harem »⁷, les amants goûtent « ensemble les charmes enivrants de l'impossible »⁸. L'image de la barque emportée par l'eau dénote un désir de fuite, d'émancipation : Aziyadé, ainsi que Loti, ce « Rochefortais échappant à l'asphyxiante tutelle maternelle »⁹, sont tous les deux en quête de liberté. Cette odalisque *désenchantée* est « capable de prendre elle-même et brusquement des résolutions extrêmes, et les suivre après, coûte que coûte, jusqu'à la mort »¹⁰, son nom signifie d'ailleurs étymologiquement *liberté*,

¹ Idem, p.35.

² Nous empruntons cette expression à C. Juilliart, in *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir* p.156.

³ Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* p.177.

⁴ Nous rappelons que l'auteur a assisté, au tout début de son séjour en Turquie, à l'exécution publique de personnes accusées d'avoir assassiné les consuls de France et d'Allemagne à Salonique.

⁵ *Aziyadé* p.36.

⁶ Juilliart, Colette, *Imaginaire et Orient, L'écriture du désir*, « harem signifie l'interdit, car sacré ; le verbe, harim, celui qui est repoussé ; le nom harim aussi, l'espace qui est à défendre » explique l'auteur, p.14.

⁷ *Aziyadé*, p.36.

⁸ Idem, p.54. « tous les dangers se sont donné rendez-vous autour de ce lit », écrit encore Loti.

⁹ Buisine, Alain, *Pierre Loti, l'écrivain et son double* p.104.

¹⁰ *Aziyadé*, p.99.

*affranchissement*¹ ; Mais « La “vraie” femme orientale ne va pas sans son voile, sans sa charge d’interdit, donc sans la peur. »² Or, les deux personnages ont déjoué le sacré, raillé l’interdit, puisque le sérieux tourne au ludique ; voilà l’essentiel de la transgression dans *Aziyadé*.

Ainsi, Loti promène avec lui « son profond besoin de transgression »³ et en fait un mode de vie à Stamboul, par le déguisement « c’est pour elle que je me suis fait Turc »⁴, déclare-t-il, et même à travers le choix d’une écriture qui reste problématique, puisque le lecteur se retrouve constamment confronté à une ambiguïté générique et énonciative « présentation mixte : journal, narration directe, lettres envoyées ou reçues »/ « qui parle ? »/ « sur quel Loti ? »⁵ Car, chez ce Prométhée d’Orient, braver l’interdit, sous quelque forme qu’il puisse se présenter, est un moyen de découvrir cet espace choisi « pour sa différence ».

« *Eyoub à deux* »

Après l’éprouvante étape de *Solitude* à Stamboul, Loti reçoit enfin Aziyadé dans son logis d’Eyoub « La journée avait été belle et lumineuse »⁶ et l’amant comblé se compare à un Roméo qui « lui répondai(s) dans la vieille langue anglaise des choses incohérentes »⁷. Dans cet épisode, le discours amoureux est largement développé : « l’Odalisque Aziyadé » est là, « ses mouvements sont souples, ondoyants, tranquilles, et ne s’entendent pas. »⁸ Le rythme de la phrase, l’accumulation d’attributs et jusqu’au nom, Aziyadé, confèrent à l’épisode une certaine théâtralité.

R. Barthes, sensible à l’importance de la sonorité dans le roman exotique, consacre un important volet de son article sur *Aziyadé* à l’étude de cet aspect à partir du traitement phonique et poétique du nom propre : persuadé que l’onomastique n’est jamais arbitraire, il met l’accent sur la sensualité du nom : le mot devient image, la forme se déploie en sens, mais *sens* dans son acception plutôt physique, charnelle ; si bien que le texte n’a plus de valeur que mesurée dans ses rapports au charme du nom

¹ Quella –Villéger, a, *Pierre Loti le pèlerin de la planète*, p.81.

² Juilliart, Colette : *Op. cit.*,147.

³ Idem, p.145.

⁴ *Aziyadé* p.89.

⁵ Juilliart, Colette, *op. cit.*, p.147.

⁶ *Aziyadé* p.95.

⁷ Idem, p.96.

⁸ Idem, p.97.

propre « (l'ouverture des voyelles : celle des lèvres, celle des sens) ; la caresse du Z, le mouillement sensuel, grassouillet du yod »¹.

Si Colette Juilliart y relève un certain mysticisme, car, soutient-elle, ce qui comptait pour cet orientaliste passionné c'était de « se fondre spirituellement dans une autre culture ou dans une autre âme »² ; d'autres critiques, comme Julien Green, reprochent à Loti trop de fiction, voire de supercherie auprès du lecteur « La fin, les cinquante dernières pages, avec ces adieux, ces faux-départs, ces larmes, peut toucher le lecteur bien disposé. C'est de la sensualité qui se prend pour de l'amour, mais on peut très bien mourir de cette passion-là. »³.

« *La mort des amants* »

Dès le début du roman, Loti, témoin d'une scène d'exécution, s'étonne à la vue de « la hideuse grimace de la mort au beau soleil de Turquie. »⁴. Cet incipit annonce, avec le sous-titre « *cénotaphique* » (Alain Quella-Villéger a souligné cette idée), la tonalité tragique du récit amoureux : le même jour, le narrateur fait la connaissance d'Aziyadé.

Aussitôt, ce qu'il prend au départ pour un simple caprice, « une ivresse de l'imagination et des sens »⁵ ne tarde pas à évoluer en un drame au dénouement tragique « Ainsi commence mal le grand roman d'amour de Pierre Loti : sous le signe de la *mort*. »⁶, écrit A. Buisine. Le décor, très suggestif, constitué de *cimetières*, de *tombes*, de *cyprès*... annonce que « tout est déjà fini avant même d'avoir véritablement commencé »⁷ Aziyadé est, à son tour, hantée par l'idée de séparation, qu'elle considère comme l'annonce de sa propre fin « Car en milieu lotien la séparation se doit toujours d'être couronnée de mort »⁸. Les gestes et manières de la jeune femme, tels que rapportés par le narrateur, la rapprochent plus d'une personne morte, ou d'une statue « Aziyadé parle peu ; elle sourit souvent mais ne rit jamais ; son pas ne fait aucun bruit »⁹ ;

¹ Barthes, Roland, *op. cit.*, p.170.

² Juilliart, Colette, *op. cit.* p.133.

³ Green, Julien, *Journal* Tome 2, 9 Juillet 1962 p.1485.

⁴ *Aziyadé* p.34.

⁵ *Idem*, p.38.

⁶ Buisine, Alain, *op. cit.*, p.101.

⁷ *Aziyadé*, p.101.

⁸ Buisine, Alain, *Pierre Loti, l'écrivain et son double*, p.77. Yves prenant le large pour ne plus revenir, Jean le spahi parti au Sénégal et mort dans un combat, ou encore, parodique, Loti, ayant quitté Aziyadé et revenant, fantôme de lui-même, à la recherche de traces du passé.

⁹ *Aziyadé*, p.97.

elle habite dans un lieu désert, « une rue sombre et sans passants »¹, qui rappelle les cimetières d'Istanbul.

Eyoub, quartier préféré de Loti, est un espace syncrétique où cohabitent la vie et le néant. Espace d'amour, mais aussi cité de Morts où se trouvent « le grand cimetière, l'immense cimetière », la « rue des Tombeaux », « Des milliers et des milliers de tombes »², et qui constitue par là même le cadre naturel pour un dénouement tragique. Espace de défi aussi, où Aziyadé et Loti s'initient à la mort, transgressent sans crainte l'interdit; dans la scène des adieux, Aziyadé qui sort sans son voile entreprend son ultime acte de révolte « le dévoilement sert de prémice à la mort »³.

Conclusion

Dans *Aziyadé*, Constantinople est présentée comme un espace pluriel, investi d'une charge positive : décor privilégié où se déploient les souvenirs les plus lointains ; espace d'amour où revient le mythe du voyageur et de l'indigène ; espace de liberté et de rêve, etc.

Mais le même espace marque le roman d'une **tonalité tragique** : mort, angoisse de séparation... Cette ambivalence de la ville en dit long sur la complexité des rapports du narrateur à l'espace exotique.

Bibliographie

Œuvres de Loti

Aziyadé, suivi de *Fantôme d'Orient*, Editions Gallimard, collection Folio Classique 1991.
Constantinople en 1890 in *Constantinople fin de siècle*, Le Regard littéraire Editions Complexe, 1991.

Turquie agonisante Calmann-Lévy Editeurs, Paris 1913.

Voyages (1872-1913) Editions Robert Laffont 1991.

Ouvrages consacrés à Pierre Loti

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, chapitre : *Pierre Loti : Aziyadé*, Paris, le Seuil, 1972.

Buisine, Alain, *Pierre Loti, l'écrivain et son double*, Figures de Proue, Editions Tallandier, 1998.

Buisine, Alain, *Tombeau de Loti*, Diffusion aux amateurs du livre, Atelier national Reproduction de thèses Université Lille III, 1998.

Farrère, Claude, *Loti*, Ernest Flammarion, éditeur, 1930.

¹ Idem, p.117.

² Alain Buisine *Pierre Loti, l'écrivain et son double* p.108.

³ Colette Juilliart *Imaginaire et Orient : l'écriture du désir*, p.151.

Flottes, Pierre, *Le Drame intérieur de Pierre Loti*, Le Courrier littéraire, J.de Grandvilliers, 1937.

la Rochefoucauld, Gabriel (de), *Constantinople avec Pierre Loti*, Paris, Les Editions de France, 1928.

Lafont, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti*, Cribles, essais de littérature, Presses Universitaires du Mirail, 1993.

Le Targat, François, *A la Recherche de Pierre Loti*, Seghers, « Insolites », cahier n°3, avril 1974.

Quella-Villéger, Alain, *La politique méditerranéenne de la France (1870-1923).Un témoin : Pierre Loti*, Histoire et perspectives méditerranéennes Paris, l'Harmattan, 1992

Quella-Villéger, Alain *Pierre Loti, le pèlerin de la planète* Editions Aubéron, Bordeaux, Octobre 1998.

Saint-Léger, Marie-Paule (de), *Pierre Loti l'insaisissable* l'Harmattan 1996.

Valence, Odette, et Pierre Loti, Samuel *La famille de Pierre Loti ou l'éducation passionnée* Calmann-Lévy, Editeurs, Paris 1940.

LE PROBLÈME HERMÉNEUTIQUE DE L'AMOUR NÉVROTIQUE

Yevgeny MEDVEDEV
yvm4@columbia.edu
Université de Toronto, Canada

Résumé

En relançant le problème herméneutique en tant qu'enjeu entre la catégorie du général et celle du particulier, ce travail cherche à systématiser les manifestations variées du désir amoureux dans la Recherche. Nous trouvons dans le roman la mise-en-œuvre de deux types d'amour analysés par Denis de Rougemont dans son L'Amour et l'occident : l'amour-passion oriental et l'amour chrétien de la créature. Puisque ces deux types d'amour sont irréconciliables, ils se livrent constamment la bataille, dont l'aboutissement est ce que nous nommons l'amour-jalousie. Cette catégorie du désir est névrotique, car elle se base sur le voisinage simultané du désir de la présence et de l'absence de l'être aimé. Nous montrons dans la présente réflexion qu'en posant au lecteur le défi de la contradiction de l'amour-jalousie, c'est au problème herméneutique que le roman proustien le confronte.

Mots-clés : interprétation, psychanalyse, jalousie, névrose.

La dichotomie entre le général et le particulier

Aristote dans la *Rhétorique* a posé la distinction entre *poésie* et *chronique* :

Si la poésie est artistique par nature, c'est parce qu'elle représente allégoriquement ce qui pourrait avoir lieu en tout temps. Au contraire, la chronique de ce qui a eu lieu ne saurait relever d'une appréciation esthétique, car les faits particuliers qu'elle relate ne sont aucunement généralisables.¹

L'effet esthétique est, donc, créé par la généralité que pourvoit l'allégorie. Cette possibilité d'une application à soi de ce dont parle le livre, étant toujours une *remise-en-particulier*, est aussi un mécanisme puissant d'activation de la lecture.

Pour que chaque lecteur puisse se lire dans le livre, le moi du Narrateur doit avoir une généralité suffisante : non seulement il n'est pas celui de Proust, mais, dans son absence, il doit n'être celui de personne pour l'être de tous.²

¹ Aristote, *Rhétorique*, cité par Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil (collection Poétique), Paris, 2004, p. 9.

² Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Gallimard (collection Tel), Paris, 2000, p. 30.

Toujours est-il que « l'être de tous » implique également « l'être de chacun ». Or, rhétoriquement le travail de création exige une élaboration des structures d'allégorie, ou bien une mise-en-général esthétique. En plus, la généralité assure la longévité d'une œuvre, car c'est bien sa capacité d'être à tout un chacun qui lui donne la force de résister aux vicissitudes du temps.¹

L'importance du général émerge également du côté de la lecture. La participation du lecteur est nécessaire pour cimenter la structure du roman et pour maintenir sa cohésion. Le *suc* d'un objet, par exemple, ne se trouve pas dans les liens qu'il entretient avec d'autres objets qui l'entourent, mais dans le passé où les cordes de sensibilité qu'il tire trouvent leurs analogues. Dans ce contexte il est bien évidemment question de la dichotomie entre le général et le particulier. L'objet perçu représente un particulier qui s'attache justement par les cordes de la sensibilité au général, à tout un monde passé. Or, selon l'esthétique enseignée par la *Recherche*, le contact direct avec le monde est découragé. Aussi la cohésion de la réalité physique observée se voit-elle détruite.

« Des impressions telles que celles que je cherchais à fixer ne pouvaient que s'évanouir au contact d'une jouissance directe qui a été impuissante à les faire naître ». ² Les ravages laissés ne se réparent que dans le particulier individuel. Le texte ne peut pas couvrir les fissures dans la structure du monde. C'est au Narrateur et, par association, à nous, aux lecteurs, d'obéir aux conseils du roman et de descendre au plus profond de nous-même pour y retrouver la continuité perdue.

De cette manière se construit le cercle herméneutique qui comprend le côté du général et celui du particulier. Le lecteur et le Narrateur y sont placés. Chaque échec de l'application du général extérieur au soi particulier remet en question quelques-uns de ces partis pris. Pourtant, la *Recherche*, n'étant pas un manuel de philosophie dans le sens strict du terme, ajoute la sensibilité au cercle herméneutique. Si les herméneutes remplissent la lacune entre l'expérience d'une nouvelle réalité bien particulière et les préconceptions générales par le dialogue entre ces deux éléments, le roman soutient que c'est à la sensibilité qu'il incombe de dresser le pont entre le général et le particulier. La sensibilité se représente en tant que voie émotive et « déraisonnable » par laquelle le savoir peut s'acquérir :

¹ « Rien ne peut durer qu'en devenant général », *Le temps retrouvé*, IV, p. 484, toutes les références à la *Recherche* se basent sur Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition en quatre volumes publiée sous la direction de Tadié, Jean-Yves, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1987.

² *Op. cit.*, p. 456.

*Pour se représenter une situation inconnue l'imagination emprunte des éléments connus et à cause de cela ne se la représente pas. Mais la sensibilité, même la plus physique, reçoit comme le sillon de la foudre, la signature longtemps indélébile de l'événement nouveau.*¹

Le rejet des préconceptions est une prérogative personnelle, tout autant que le but, la réalisation plus complète de soi. L'herméneutique proustienne souligne une possibilité de fournir une expérience directe d'un particulier nouveau et de dévoiler l'invisible en accordant la primauté à la sensibilité.

Les racines mythiques des contradictions amoureuses : l'amour-passion oriental

Pour que le processus d'induction et de déduction² devienne pertinent au personnage, son désir de connaître et de posséder un objet doit être éveillé. Cet éveil s'effectue dans le domaine de l'amour. Une glose des débats sur les sentiments qui faisaient rage au XIX^e siècle et des enjeux amoureux pleins de controverses de la *Recherche* permet de mieux comprendre la dynamique de l'amour et de la jalousie. En ce qui concerne le traitement de l'amour, la *Recherche* s'inspire clairement des opinions en vogue à l'époque de sa création. Ces opinions se retracent chez des auteurs influents de l'époque, même ceux qui abordent le sujet de l'amour à partir des genres différents : chez Stendhal dans *De l'amour* (1853) et chez Alfred Binet dans *Études de psychologie expérimentale. Le fétichisme dans l'amour* (1888) parmi d'autres. Ces deux auteurs abordant le sujet d'amour des côtés différents en s'appuient sur les principes similaires. Cela signale sinon l'objectivité de ces principes, au moins leur prééminence à l'époque. Les partis pris concernant l'amour se résument dans la vision négative du sentiment amoureux qui l'associe à une maladie. L'amour est vu en tant que costume que porte la sexualité afin de gagner une entrée dans le discours *civilisé*. Le phénomène d'amour, étant donc artificiel, présente un danger de détourner les forces vitales sur une fausse piste. Le danger est d'autant plus sérieux qu'il est inévitable : « L'amour est comme la fièvre, il naît et s'étend sans que la volonté y ait la moindre part ». ³

Dans *L'amour et l'Occident* Denis de Rougemont reprend ce thème contradictoire et approfondit notre compréhension du sujet de l'amour, en

¹ *Albertine disparue*, IV, p. 8.

² L'induction se réfère à l'actualisation du général à partir du particulier, tandis que la déduction décrit le passage dans le sens opposé – du général vers le particulier.

³ Stendhal, *De l'amour*, Garnier Flammarion, Paris, 1993, p. 38.

commençant par une étude intéressante du mythe de Tristan et Iseut. Le point de départ de son analyse se trouve dans l'opposition entre deux visions de l'amour : l'amour oriental et l'amour chrétien. D'après lui, l'Orient se caractérise avant tout par l'esthétique manichéenne qui s'appuie sur la dichotomie conflictuelle de l'âme et du corps. D'après les manichéens, l'âme divine est tenue prisonnière de la matière terrestre. Par conséquent, elle se décrit par l'élan fort et inabouti vers l'union avec Dieu. Ce zèle échoue, car son objectif se trouve par définition en dehors de la vie, dans la mort. À partir de ces quelques postulats principaux de la doctrine manichéenne Rougemont pose l'opposition entre l'amour sexuel et l'Amour. Celui-ci dans le manichéisme n'est autre que la manifestation de l'élan de l'âme vers l'unité avec l'Un, tandis que l'amour sexuel implique les attachements ici bas.

Il paraît clair que l'amour-passion ne sait pas de dénouement heureux. Si tombent tous les obstacles et que les amants s'unissent, ils se voient immédiatement déçus sur terre, attrapés dans leur corps. En tant qu'élan de l'âme à s'élever au dessus de la matière, l'amour-passion se nourrit par les difficultés de sa réalisation. C'est pour cette raison que de Rougemont conclut : « Considéré du point de vue de la vie, un tel Amour ne saurait être qu'un malheur total ». ¹ Pourtant, ce malheur est recherché pour ses douceurs perverses :

De tous les maux, le mien diffère; il me plaît; je me réjouis de lui; mon mal est ce que je veux et ma douleur est ma santé. Je ne vois donc pas de quoi je me plains, car mon mal me vient de ma volonté; c'est mon vouloir qui devient mon mal; mais j'ai tant d'aise à vouloir ainsi que je souffre agréablement, et tant de joie dans ma douleur que je suis malade avec délices. ²

Denis de Rougemont souligne la nature fondamentalement religieuse de l'amour-passion. Dans le même ordre d'idées, la passion ne naît pas de la rencontre d'une personne propice. Toute âme, prisonnière de la matière, est pourvue de passion. Un des rôles de la personne bien-aimée consiste à la réveiller et à se faire brûler par sa flamme :

Tristan aime Iseut non point dans sa réalité, mais en tant qu'elle éveille en lui la brûlure délicate du désir. L'amour-passion tend à se confondre avec l'exaltation d'un narcissisme. ³

¹ De Rougemont, Denis, *L'amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1972, p. 68.

² De Troyes, Chrétien, cité par Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 30.

³ De Rougemont, Denis, *op. cit.*, p. 166.

La confusion à laquelle fait allusion le passage cité n'est que le début d'un problème systémique plus fondamental. Il y a ici une contradiction évidente entre, d'un côté, le refus de la vie terrestre avec tous ses attributs et, de l'autre, le nom d'amour qui s'y attache. Si un dévot cherche à s'unir avec la Sagesse universelle, le choix logique pour lui semble une réclusion dans une ascèse acharnée. Pourquoi y mélanger les aventures amoureuses, les combats contre les obstacles afin de parvenir à l'union avec un autre être en chair et en os ?¹

Le rôle d'Iseut était-il uniquement celui de réactif du désir de s'unir avec Dieu ? Si la réponse est affirmative, la contradiction demeure sans résolution. Mais la réponse de Rougemont est plutôt négative. Nous avons déjà souligné la soif constante et anxieuse de l'âme de fusion avec la divinité :

Le dieu Éros exalte et sublime nos désirs, les rassemblant dans un Désir unique, qui aboutit à les nier. Le but final de cette dialectique, c'est la non-vie, la mort du corps. La Nuit et le Jour étant incompatibles, l'homme créé qui appartient à la Nuit, ne peut trouver de salut qu'en cessant d'être, en se « perdant » au sein de la divinité.²

La réalisation de ce projet appartient au domaine mystique de la *non-vie*. Pourtant, ce qui se trouve à la portée de l'âme dans la vie, c'est justement le culte de l'Autre auquel elle se voue. Ce geste devient pour elle le premier pas vers l'unité avec Dieu : la sortie de soi-même. Le détachement de l'âme de la matière implique sa libération de l'instinct fondamental de préservation de soi. Voilà pourquoi l'amour-passion, tel qu'il est décrit dans la littérature à partir des troubadours, flirte avec la mort. L'amant est prêt à se sacrifier pour sa bien-aimée. Si la fusion avec l'Être suprême est impossible sur terre, le premier pas apparaît réalisable : la sortie de soi par le mépris manifeste de ses propres intérêts corporels. Par conséquent, l'amour-passion est toujours « l'exaltation d'un narcissisme » tant qu'il procure une sensation euphorique provoquée par l'effort conscient de dominer l'instinct d'auto-préservation et de se balancer au bord d'un gouffre mortel. Mais il est aussi « amour » en tant qu'il se voue à l'Autre, peu importe si l'Autre n'y est qu'une marche d'escalier menant au ciel.

¹ « L'accomplissement de l'Amour nie tout amour terrestre. Et son Bonheur nie tout bonheur terrestre », *op. cit.*, p. 68.

² *Op. cit.*, p. 69.

L'amour chrétien de la créature

En contraste avec l'amour-passion manichéen se trouve l'amour chrétien. La différence fondamentale entre les deux se trace dans l'opposition entre la continuité du manichéisme et la discontinuité du christianisme. Celui-ci stipule l'impossibilité pour l'homme de devenir Dieu. Après la Chute, la distance entre les deux est infranchissable. Le manichéisme, par contre, parle du droit chemin qui lie ici-bas à la divinité. Pour le parcourir, l'âme doit se défaire des attachements terrestres par une ascèse progressive. Donc, l'âme manichéenne brûle pour annihiler le corps qui la tient emprisonnée. L'âme chrétienne, reconnaissant l'impossibilité de fusion divine, s'acharne au service de l'Autre.¹ Comme le dit de Rougemont, le christianisme persuade d' « aimer l'Autre tel qu'il est au lieu d'aimer l'idée de l'Amour ou sa mortelle et délicieuse brûlure ». ²

Selon de Rougemont, l'amour-passion s'est glissé sur le terrain de l'humanisme chrétien en tant qu'hérésie – la réaction contre les abus fréquents du mariage. Comme résultat, le mythe de l'Amour en Occident possède des traits complexes empruntant tant à la doctrine chrétienne du culte du prochain qu'au mysticisme manichéen. Ce mélange d'influences forme donc l'archétype fondamental sur lequel s'inscrivent d'un côté les déclarations négatives désignant l'amour en tant que maladie, qu'obsession malheureuse de la jeunesse, et de l'autre l'éloge de l'amour par les romantiques.

Amour-passion et amour chrétien : mélange névrotique

Le Narrateur proustien fait preuve par son comportement avec Albertine de la cohabitation de ces deux tendances. Il a besoin de sa présence, mais, une fois en sa compagnie, il se sent suffoqué et détourné des projets qui apparaissent beaucoup plus significatifs.³ Le Narrateur est incapable de comprendre, comme l'auraient fait les manichéens, que l'amour qu'il éprouve envers une Gilberte, une Albertine ou toute autre

¹ « Dieu – le vrai Dieu – s'est fait homme, et vrai homme. En la personne de Jésus-Christ, les ténèbres vraiment ont « reçu » la lumière. [...] Désormais, l'amour n'est plus fuite et perpétuel refus de l'acte. Il commence au-delà de la mort, mais il se retourne vers la vie », *op. cit.*, p. 70.

² *Op. cit.*, p. 71.

³ « La certitude qu'elle était en train de faire une course avec Françoise, qu'elle reviendrait avec celle-ci à un moment prochain [...] éclairait comme un astre radieux et paisible un temps que j'eusse eu maintenant bien plus de plaisir à passer seul », *La prisonnière*, III, p. 663.

conquête féminine n'est pas en dehors de lui, mais qu'il est *en lui* à la manière de l'essence des choses. S'il l'avait compris, il aurait pu se libérer de l'angoisse provenant du désir impossible de *posséder* les femmes qu'il aimait pour se tourner vers la contemplation intérieure de l'Amour. N'étant pas manichéen, le jeune Marcel est en proie à la névrose : il veut et ne veut pas la même chose. Les périodes de vouloir et de non vouloir sont tellement proches l'une de l'autre qu'il semble un être parfaitement contradictoire.

Le Narrateur est une victime par excellence de la névrose créée par le mélange d'influences chrétienne et manichéenne dans le domaine de l'amour. Le désir du moi éparpillé de retrouver sa cohésion trouve son expression dans l'élan manichéen de réaliser la fusion de l'âme avec Dieu. Donc, le Narrateur par son malaise identitaire se rend susceptible aux charmes de l'amour-passion se nourrissant d'obstacles et qui aide à reconstituer le moi éclaté. L'influence de l'archétype chrétien est responsable de la substitution de l'Autre à la divinité manichéenne. Autrement dit, c'est avec Albertine que le jeune Marcel veut réaliser la fusion. L'exemple suivant le montre bien. Dans l'épisode d'où est tiré le passage il s'agit d'un des moments où Marcel envisage la rupture avec Albertine. Subitement, elle lui avoue un petit mensonge concernant l'amie de Mlle de Vinteuil. Cet aveu fait changer la détermination au Narrateur. Au lieu de rompre, il s'accroche encore davantage à Albertine : « Ce qui m'avait brusquement rapproché d'elle, bien plus, fondu en elle, ce n'était pas l'attente d'un plaisir [...], c'était l'étreinte d'une douleur ». ¹ Se fondre en Autre, c'est bien cela le résultat pour le Narrateur proustien de l'interaction entre l'amour-passion et l'amour chrétien.

Un insupportable tête-à-tête avec soi-même

Tout comme l'amour-passion manichéen pur, l'amour-mutant du Narrateur a du mal à trouver le bonheur. Il a besoin d'obstacles constants afin de se maintenir. Lorsque l'union avec Albertine est à la portée de Marcel, il ne s'y intéresse plus, car il se sent *atterré*, dominé par la matière. C'est seulement quand Albertine n'est pas à ses côtés qu'il la poursuit comme un maniaque. ²

Son absence est perçue comme obstacle à surmonter et, en tant que tel, met en marche le moteur de la passion qui ne cherche rien d'autre qu'à

¹ *Op. cit.*, p. 840.

² « Je sentais que ma vie avec Albertine n'était, pour une part, quand je n'étais pas jaloux, qu'ennui, pour l'autre part, quand j'étais jaloux, que souffrance », *La prisonnière*, III, p. 895.

le surmonter. D'autre part, la séparation avec la personne bien aimée aiguise la sensation d'être assis dans son propre corps. Et le corps, en plus d'animer chez un manichéen l'envie dévorante d'en sortir, représente selon Schopenhauer « la Volonté elle-même corporifiée ». ¹ Donc, la confluence de ces antécédents proustiens importants rend la solitude, le tête-à-tête avec soi-même, insupportable au Narrateur. Le langage de la *Recherche* confirme une telle conclusion. Dans l'épisode suivant le jeune Marcel est sous l'emprise de l'angoisse dans la chambre d'hôtel à Balbec. Dépourvu des objets familiers, il se sent subitement misérablement seul :

N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir. Alors ma grand'mère entra; et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis. ²

Remarquons la proximité de l'énoncé de la solitude de celui du désir de la mort. Ce voisinage invite la supposition du rapport de causalité entre eux. Autrement dit, l'envie de mourir est provoquée par la solitude. La solitude en question se définit d'une manière plus complexe qu'une simple absence de compagnie. La solitude du Narrateur se décrit avant tout par l'environnement étranger et, donc, hostile. La sensation d'hostilité transforme le moi en une redoute fortifiée et rend tangibles les limites du corps. Remarquons aussi que cette prise de conscience de son propre corps s'accompagne dans le passage cité par l'élan du cœur à repousser les frontières qui sont subitement devenues visibles et à réaliser la fusion avec une bien aimée.

La fusion en question suppose le savoir ininterrompu et complet de tout concernant l'Autre. Ce savoir symbolise justement l'effacement des frontières qui tracent les limites de soi. Si le monde ailleurs est menaçant par son étrangeté, la fusion instaure la familiarité totale. Le Narrateur se convainc à maintes reprises de l'impossibilité d'un tel savoir, car « il est extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera ». ³ Non seulement le désir de tout savoir est impossible à satisfaire, mais il est aussi sujet à l'intermittence. Nous avons déjà montré comment la présence continue d'Albertine auprès du

¹ Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par A. Burdeau, PUF, Paris, 2008, p. 971, pour une étude détaillée de l'influence de Schopenhauer sur Proust voir Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, PUF (coll. Perspectives critiques), Paris, 2000.

² *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 28.

³ *La prisonnière*, III, p. 607-608.

Narrateur l'avait incommodé. L'impossibilité systématique d'un côté et l'intermittence de l'autre sont responsables, d'une manière paradoxale, de la constance de ce désir. Il peut être momentanément intermittent, mais il est constamment insatisfait.

L'amour-jalousie en tant que fusion de l'amour-passion et de l'amour chrétien

La critique proustienne, en reconnaissant cette tendance névrotique de l'amour dans le roman, a mis en avant le concept d'amour-jalousie.¹ Philippe Chardin observe d'abord que la vision de la jalousie concentre en soi un paradoxe important inhérent à la *Recherche*. Ce paradoxe se compose de deux volets contradictoires. Premièrement, le désir acharné de possession et de savoir absolu anime et définit pratiquement toute l'existence du Narrateur. Deuxièmement, l'aboutissement de cette quête est la compréhension de la vacuité et de la futilité de son objet. Chardin continue en stipulant que, justement à cause de l'impossibilité d'étanchement, la soif de possession devient un pommier qui fournit constamment une abondance de fruits juteux d'anxiété, de cœur brisé et d'autres maux d'amour. La comparaison de la souffrance avec une pomme délicieuse n'est pas aléatoire. Comme le souligne Chardin, la jalousie est une source de plaisir pervers, tout en étant celle de douleur. C'est pour cela également que le Narrateur se place avec une insistance exemplaire dans des situations de l'éternel jaloux susceptibles de satisfaire son élan masochiste.

Le concept d'amour-jalousie réunit le joyeux et le douloureux pour signifier cette particularité perverse de l'amour dans le roman : Marcel est amoureux de sa jalousie et de la souffrance qu'elle lui procure. En même temps, la fusion de ces deux mots suggère que dans l'esthétique de la *Recherche* l'amour sans jalousie est impossible. Il n'est pas juste de caractériser toute l'esthétique romanesque proustienne en tant qu'entremêlement d'amour et de jalousie. Dans *Jean Santeuil* nous voyons encore une opposition conceptuelle entre les deux.² Mais dans la *Recherche* elle disparaît progressivement. D'abord Swann « a fait de la jalousie avec

¹ Chardin, Philippe, « Jalousie », dans *Dictionnaire Marcel Proust*, eds. Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 523.

² « J'ai souffert d'une personne que j'ai autrefois aimée des tourments de la jalousie. », *Jean Santeuil*, p. 201.

son amour »¹ et il arrive graduellement à caractériser sa vie d'amour par « la fidélité de sa jalousie ».²

Le voisinage d'amour et de jalousie semble parfaitement raisonnable surtout étant donné le mélange des archétypes d'amour-passion et d'amour chrétien. Dans l'amour-jalousie, *amour* symbolise l'influence chrétienne qui met l'accent sur la prise de soins de l'Autre, alors que *jalousie*, produit plutôt du repli sur soi-même, représente l'élan de l'âme à réaliser la fusion avec la divinité. Donc, à la dichotomie déjà soulignée du joyeux et du douloureux qui caractérise l'amour-jalousie nous en ajoutons une autre : l'opposition entre le soi et l'Autre. Le désir de savoir complet qu'est la jalousie se traduit également par le désir de possession. L'emprisonnement d'Albertine devient une expression de ces deux désirs simultanés. Mais quoi qu'il en soit, ni le savoir complet ni la possession absolue ne sont possibles. Charles Swann, ce pionnier de l'angoisse amoureuse, le montre bien dans ses déambulations nocturnes en quête de savoir avec qui s'amuse Odette. Également, l'expérience de Swann dans les débuts de son amour d'Odette donne un avant-goût de ce qui arrive, à quelques différences près, au Narrateur. C'est pour cette raison que le passage suivant, décrivant la dynamique Swann-Odette, est tout aussi pertinent aux interactions entre le Narrateur et Albertine :

*Ce qu'il fallait, c'est que notre goût pour [un autre] devînt exclusif. Et cette condition-là est réalisée quand – à ce moment où il fait défaut – à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s'est brusquement substitué en nous un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même, un besoin absurde, que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et difficile à guérir – le besoin insensé et douloureux de le posséder.*³

Ce passage nous montre également l'évolution de la jalousie. Tout commence par une prédilection pour une personne, prédilection qui se base sur un détail insignifiant : les grosses joues d'Albertine, son air rieur⁴ et surtout ses yeux qui ont mis en marche le moteur lourd de la jalousie.⁵ Ces

¹ *Du côté de chez Swann*, I, p. 300.

² *Op. cit.*, p. 365.

³ *Op. cit.*, p. 227.

⁴ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 152.

⁵ « Si nous pensions que les yeux d'une telle fille ne sont qu'une brillante rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d'unir à nous sa vie. Mais nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant n'est pas dû uniquement à sa composition matérielle; que ce sont, inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît – pelouses des hippodromes, sable des

détails contiennent des promesses de délices et réveillent ainsi le désir de les éprouver et de les connaître. La soif de connaissance d'un tout qui s'entrevoit dans le détail tangible devient d'autant plus enivrante que le détail est mondain et saisissable.¹ Ainsi, nous voyons que la fusion de l'amour-passion et de l'amour chrétien aiguise l'intensité du désir, en le rendant névrotique, et actualise pour le Narrateur la problématique de l'induction. Son désir de savoir et, par extension, de posséder les objets de sa quête, ayant subi l'influence des mythes amoureux, s'inscrit dans l'enjeu du général et du particulier et résume de cette façon le problème herméneutique.

Bibliographie

- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition en quatre volumes publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1987.
- , *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1982.
- , *Écrits sur l'art*, GF Flammarion, Paris, 1999.
- Chardin, Philippe, « Jalousie », dans *Dictionnaire Marcel Proust*, éd. Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, Paris, 2004.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil (collection Poétique), Paris, 2004.
- Henry, Anne, *La tentation de Marcel Proust*, PUF (coll. Perspectives critiques), Paris, 2000.
- Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Librarie Plon, Paris, 1996, [1979].
- Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par A. Burdeau, PUF, Paris, 2008.
- Stendhal, *De l'amour*, Garnier Flammarion, Paris, 1993.
- Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Gallimard (collection Tel), Paris, 2000.

chemins où, pédalant à travers champs et bois, m'eût entraîné cette petite péri, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan », *op. cit.*, p. 152.

¹ « Car pour le jaloux, et avant cela pour l'amant comme pour l'artiste, tout commence par un détail, une trouvaille », Longuet-Marx, Anne, « Schopenhauer – Proust : la scène amoureuse », dans *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, sous la direction d'Anne Henry, Méridiens Klincksieck, Paris, 1989, p. 165.

LE ROI MEURT AUSSI...
ENTRE AUTOPHAGIE, MNEMOTOPIE ET AUTOCRATIE :
FIGURATIONS ET SYMBOLIQUES DU CORPS DU ROI
DANS LE VENTRE PAR SONY LABOU TANSI

Dominique LANNI
Dominique.lanni@um.edu.mt
Université de Malte

Résumé

Le corps est un élément clé dans les littératures francophones africaines. Il est omniprésent dans l'œuvre du poète, romancier et dramaturge Sony Labou Tansi, et cela, dès ses premiers écrits, bien avant la parution du légendaire La Vie et demie en 1979. Analyser les figurations et symboliques du corps dans Le Ventre, l'une des premières pièces, encore inédite à ce jour, tel est le but de cet article.

Mots clés : Autophagie ; mnémotopie ; autocratie ; corps ; Le Ventre ; Sony Labou Tansi.

Mon écriture est une manière de se tenir le ventre avant la tête. Comprenez, merde, comprenez. Même si nous avons pris la honteuse manie de mettre la tête au-dessus du ventre, simplement parce que la tête est placée sur le ventre. Vous voyez la connerie. Quand même l'on sait que dans la pratique de l'existence c'est les couilles et le ventre qui bougent avant tout le reste du corps."¹ Ainsi que Sony Labou Tansi l'exprime dans ces quelques lignes religieusement écrites sur une page de l'un de ses cahiers fétiches, l'écriture et le corps sont intimement, sinon charnellement, liés dans son œuvre. Mais est-ce étonnant de la part d'un être qui a un jour écrit à un jeune étudiant mauritanien : "J'ai si faim et si soif d'humanité ?"²

Le corps est devenu un paradigme important dans les tentatives de définition du champ littéraire francophone, et cela tout particulièrement en ce qui concerne le contexte africain, ainsi que le rappelle Isaac Bazié dans la

¹ Labou Tansi, S., *Ventres* [in] *L'Autre Monde, écrits inédits* (poèmes, lettres ouvertes, extraits de romans, préfaces, autres textes), Revue noire, Paris, 1997. Edition établie par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette, p.77.

² Labou Tansi, S., "Lettre à un étudiant mauritanien" [in] *L'Autre Monde, écrits inédits* (poèmes, lettres ouvertes, extraits de romans, préfaces, autres textes), *op.cit.*, p.49.

présentation du récent numéro de la revue *Etudes françaises* qu'il a dirigé et consacré aux enjeux critiques et modalités figuratives du corps. Si le corps a fait l'objet de nombreuses études dans les domaines des arts plastiques, de la philosophie, des littératures européennes, c'est assez récemment seulement et *via* les paradigmes de la violence et du mal, suite aux traumatismes engendrés par les génocides perpétrés en divers points du continent, à la prise de conscience des violences engendrées par le colonialisme, que la critique a fait du corps dans les cultures et littératures francophones et plus particulièrement dans les littératures africaines – jusqu'alors principalement appréhendées sous les angles de l'identité et de l'altérité – un objet d'étude à part entière. En effet, que ce soit au Congo, au Cameroun, au Rwanda, en Guinée ou ailleurs en Afrique, les marques des violences de l'esclavage, de la colonisation, des dictatures, sont inscrites sur les corps comme dans les mémoires. Vagissant, vomissant, vitupérant, sommeillant, grandissant, dévorant, rapetissant, tronçonné, découpé, réduit à l'état de pâté... le corps revêt toutes ces formes dans l'œuvre de Sony Labou Tansi et ce, bien avant son légendaire *La Vie et demie*, dans ses premiers écrits, ses poèmes –comme « On ne peut aller loin » ou « Les mots me charment »–, ses nouvelles –comme *Le Quatrième côté du triangle* ou *Tenue de ville exigée*–, mais également ses pièces de théâtre. Parmi ces dernières figure notamment *Le Ventre*, sa quatrième pièce après *Monsieur Tout-Court*, *Marie Samar* et *Le Bombardé*, qui marque assurément un tournant dans son itinéraire. Recenser les symboliques liées au corps, analyser les fictions du corps que Sony Labou Tansi déploie dans *Le Ventre*, et montrer en quoi le corps, qu'il soit entier, morcelé ou réduit à l'état de chair, est déjà un élément central qui annonce son œuvre à venir, tels sont les enjeux de cet article.

Avant-texte, corps organique, présence physique : le corps comme matériau pour Sony Labou Tansi

Corps « a priori insaisissable » selon le mot d'Eugène Nshimiyimana¹, le corps est un matériau littéralement envahissant dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Or “tout questionnement sur le corps exige au préalable une construction de son objet, une élucidation de ce qu'il sous-tend” écrit David Le Breton dans *La Sociologie du corps*.² Parce qu'il n'y a pas pour l'écrivain congolais une seule mais une infinité de manière d'écrire et de dire le corps, de le localiser sur

¹ Nshimiyimana, E., “Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et “mnémotopie”” [in] Isaac Bazié, dir., *Le Corps dans les littératures francophones. Etudes françaises*, vol.41, n°2, 2005, p.87-97. Cit. p.87.

² Le Breton, D., *La Sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, “Que sais-je ?”, p.26.

le plan esthétique, idéologique et éthique, on va d'abord s'interroger sur la place dévolue au corps dans son œuvre dans le sens où celui-ci anime son projet d'écriture, ses écrits et ses dits lorsqu'il ne les gouverne pas.

Parce qu'il est à l'origine du texte littéraire tout en étant un élément, le corps fonctionne comme un avant-texte qui, ainsi que le note Isaac Bazié, « donne sa coloration ultime à l'œuvre littéraire et en marque la réception. »¹ Matériau brut, le corps doit être écrit pour faire sens. Écrit, il devient un corps lisible, un corps à lire investi de sa signification propre au sein de l'œuvre, et qui se trouve investi de significations nouvelles chaque fois qu'il est parcouru par un nouveau lecteur.

*En ce sens, écrit Axel Hammas, il est le texte premier, ce à partir de quoi le livre a été écrit. C'est un système de signes, donc de significations, qui fait pendant au système de sens que le texte comme écriture déploie. Texte premier et en même temps texte effacé, à reconstituer à chaque lecture comme en un palimpseste. C'est là l'ambiguïté du corps romanesque qui tout à la fois s'éclipse devant le regard direct et fait sens.*²

Mais le corps romanesque, théâtral ou poétique ne saurait être réduit à un ensemble de signes organisés sur l'espace de la page, soit un corps abstrait, comme cela a été un temps la tendance chez les sémiologues. Contre Philippe Hamon qui définit le personnage, en tant que concept sémiologique, comme « une sorte de morphème doublement articulé », Francis Berthelot insiste sur la nécessité de prendre en considération l'organicité du corps romanesque et préconise de voir dans le personnage non pas un “être sémantique” mais un corps organique, un corps « qui mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire ». C'est exactement ce qu'on a chez Sony Labou Tansi.³ Le fait que le corps soit chez lui dépecé, morcelé, réduit à l'état de chair ou grossi, que chacune de ses parties soit nommée et chacune de ses manifestations soigneusement décrite, sont là autant d'éléments qui font du corps sonyen un corps visible, un corps odorant, un corps palpable, bref un corps organique.

¹ Bazié, I., “Corps perçu et corps figuré” [in] Isaac Bazié, dir., *Le Corps dans les littératures francophones. Etudes françaises, op.cit.*, p.9-25. Cit. p.13.

² Hammas, A., *Images et écritures du corps dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Lille, ANRT, 2003, p.76. “Cette perception du corps, ajoute Isaac Bazié, renvoie à celles [...] qui voient le corps comme une première surface d'écriture. La posture d'appréhension émise ici est d'un premier ordre, qui dans l'acte de lecture cherche à reconstituer un objet qui s'est éclipsé.” Isaac Bazié, “Corps perçu et corps figuré” [in] Bazié, I., dir., *Le Corps dans les littératures francophones. Etudes françaises, op.cit.*, p.20.

³ Hamon, P., “Le statut sémiologique du personnage” [in] Genette, G., dir., *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1977, “Points”, p.115 et Berthelot, F., *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Paris, 1997, p.9.

Plus que le corps romanesque le corps théâtral est à penser comme une présence physique. C'est en effet pour être dit, pour être incarné, pour être joué par des comédiens que le texte dramatique est écrit. Si les indications scéniques insérées par Sony Labou Tansi dans *Le Ventre* sont, à l'instar de celles qui figurent dans ses trois premières pièces, peu nombreuses et très clairement énoncées, laissant aux comédiens une grande liberté et au metteur en scène une importante marge de manœuvre, le corps du roi est pensé et écrit de manière à encourager, autoriser et valider toutes les outrances sur le plan des décors, des costumes et de la mise en scène. Par la suite, les indications scéniques seront plus nombreuses, plus précises, plus poétiques aussi, et plusieurs de ses pièces seront précédées d'une note d'intentions de mise en scène¹. Mais dès la composition du *Ventre*, l'originalité, l'exigence et le caractère ambitieux de sa dramaturgie sont déjà en place et le corps, par son inscription dans le texte, et par sa présence sur la scène, en sera une composante essentielle.

Tout à la fois avant-texte, corps organique et présence physique, le corps est un matériau d'une remarquable plasticité dans *Le Ventre*. Par les possibilités qu'il offre sur le plan dramaturgique aux comédiens et au metteur en scène, il est ce autour de quoi s'articule toute la pièce et cela du titre à l'ultime réplique ; c'est en effet à partir de ce corps qu'est élaborée la pièce, avec lui qu'elle commence et avec sa fin qu'elle s'achève, fonctionnant comme lieu de surgissement et de déploiement de l'écriture, dans le corps du texte autant que sur l'espace scénique, à la manière du personnage du Père Ubu dans l'*Ubu Roi* de Jarry ou de celui de Béranger I^{er} dans *Le Roi se meurt* de Ionesco.

Hypertrophie, mnémotopie, tyrannie : manifestations et symboliques du corps du roi dans *Le Ventre*

Ainsi que l'observe fort justement Isaac Bazié, l'objet-corps est « foncièrement lié à un contexte sans lequel il ne pourrait exister : ce contexte, social ou textuel, suit le corps dans le moment de la mise en fiction et se pose en principe d'intelligibilité sous-jacent à toute écriture. Ce principe exige que dans le processus de nomination et de figuration, le corps romanesque en l'occurrence renvoie à quelque chose qui soit ancré dans un contexte et émette un ensemble de signes qu'il reste à décoder. »² Ce qu'Isaac Bazié écrit sur le corps romanesque est également valable –sinon plus– pour le corps dans le texte dramatique et sur l'espace scénique,

¹ Les pièces précédées d'un avertissement ou d'une note de mise en scène sont les suivantes : *Conscience de tracteur*, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ? Moi*, *Veuve de l'Empire*, *Une Vie en arbre et chars... bonds*, *Monologue d'or et noces d'argent*, *Le Trou*, *La Rue des mouches...*

² Bazié, I., "Corps perçu et corps figuré" [in] Bazié, I., dir., *Le Corps dans les littératures francophones. Etudes françaises, op.cit.*, p.17.

chaque mise en scène fonctionnant comme une recontextualisation, une resémantisation des signes destinée à favoriser de nouveaux décodages.

Origine du monde, siège de la peur, du commencement du rire et des douleurs, le corps est chez Sony Labou Tansi un organe fécondant avant d'être un motif fécond. Dès les premiers propos qu'échangent les courtisans, le corps du roi est présenté comme rongé par une étrange maladie, en attente d'une improbable guérison. C'est un corps dont une seule partie, le ventre, s'hypertrophie, au point de le dominer tout entier, puis de le réduire à cette hypertrophie ; tant et si bien qu'à terme on ne parle plus de ce corps comme du corps d'un roi mais seulement comme d'un ventre. Monstrueux, ce corps l'est enfin doublement, par ses formes et son volume qui font de cet être tout en formes un être informe d'abord, par son autophagie qui fait que ce corps qui consomme pour vivre se consomme aussi pour ne pas mourir en se rongant de l'intérieur ensuite.

A l'origine de ce corps qui s'hypertrophie figure sans doute l'appétit du pouvoir.¹ Si les origines de cette étrange maladie ne sont pas précises dans la version courte de cette pièce, elles sont en revanche suggérées dans sa version longue ; curieusement, c'est avec l'arrivée dans le royaume des compagnies pétrolières qu'elle est apparue puis qu'elle s'est développée, symbole de son ambition, de son orgueil et de son appétit de pouvoir. Mais paradoxalement, ce roi avide de pouvoir se trouve disqualifié dans l'exercice de ses fonctions par ce corps même qui est supposé en être la plus majestueuse incarnation.²

Le mal qui ronge le roi n'est pas seulement physique. Il est aussi psychologique. Ce n'est pas seulement d'une forme de boulimie qu'est atteint le roi ; il est également atteint de ce que Françoise Browne identifie comme étant « une espèce de schizophrénie ». Et les remarques qu'elle formule concernant la « toute-grasse-hernie » qui est en charge de la conduite des affaires de la Katamalanasia dans *La Vie et demie* valent aussi pour celui qui est en charge de la conduite de celles du royaume de Zama : « replié sur lui-même, autonome, auto-suffisant, l'homme au pouvoir tourne en rond, écrit-elle, dans des discours

¹ Sur corps dans critique sonyenne : « Si le corps a déjà bénéficié d'une attention particulière au sein de la critique sonyenne, note Eugène Nshimiyimana, c'est essentiellement dans sa relation au pouvoir. On pourrait, à titre d'exemple, ajoute-t-il, convoquer les lectures sociopolitiques qui, à partir d'une herméneutique du corps, retrouvent dans ce dernier la représentation du corps social africain d'après les indépendances. » Nshimiyimana, E., « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et « mnémotopie » » [in] Bazié, I., dir., *Le Corps dans les littératures francophones. Etudes françaises, op.cit.*, p.87.

² Sur le corps malade : Bardolph, J., dir., *Littérature et maladie en Afrique : image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, L'Harmattan, Paris, 1994, « Publication du Groupe d'étude des rapports entre expressions culturelles et relations interethniques ».

stéréotypés et des gestes mécanisés. Il fait primer le cerveau sur le cœur, la structure sur la vie, l'espace ponctuel sur le temps, qu'il a, lui, oublié. »¹

Le rapport entre le corps du roi et le corps étatique est donc ici évident. A l'instar de son roi, le royaume de Zama est un grand corps malade qui s'hypertrophie, se dévore de l'intérieur et ne peut guérir. En cela il est lié au contexte dans lequel la pièce a été écrite et entretient un rapport essentiel avec le Temps et l'Espace. Le cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrit la pièce est très clairement celui des indépendances. A l'instar de quelques-uns des nombreux états africains qui ont accédé à l'indépendance dans les années soixante, le corps royal est un corps malade à plusieurs titres : parce qu'il est replié sur lui-même, d'abord, parce qu'il est n'a de cesse de grossir, ensuite, parce qu'il n'a pas d'autre solution que de se dévorer de l'intérieur pour pallier son hypertrophie, enfin.

Le roi meurt toujours, d'une manière ou d'une autre, car il arrive toujours un moment où la médecine est impuissante et où elle ne peut plus permettre à quiconque d'échapper à la mort, quiconque, fût-il roi. En dépit de la présence, des élixirs et des efforts des médecins de tous les pays du globe que ses courtisans convoquent à son chevet, le roi est condamné. Cependant, comme l'écrit ailleurs Ionesco, la mort n'est pas "une vérité neuve " mais seulement « une vérité qu'on oublie. »² L'ultime vérité est terrible mais bien là : le roi mourra. Ironie du sort, il ne mourra pas de maladie, mais assassiné, dans le cercueil même qui était supposé assurer sa protection. Motif autour duquel s'articule tout le texte, le corps va désormais occuper une place prépondérante dans l'œuvre sonyenne. Que ce soit dans ses œuvres romanesques, ses œuvres théâtrales, ses œuvres poétiques ou dans ses articles, entretiens et dessins, Sony Labou Tansi ne va avoir de cesse de figurer et représenter le corps, sans jamais faire aucune concession, dans tous ses désordres et dans toutes ses déviations, dans tous ses désirs et dans tous ses renoncements. Le corps dans tous ses débordements sera ainsi l'élément central du premier roman qu'il publiera, *La Vie et demie*, récit de la tragique histoire de la Katamalanésie, dans lequel un tyran, voleur de bétail repent et intronisé président qui se fera appeler le Guide providentiel, tentera en vain de se défaire de son ennemi qu'il aura pourtant réduit à l'état de pâté. Il sera aussi l'élément central de son second roman, *L'Etat honteux*, sombre chronique des années de règne du dictateur Martillimi Lopez, qui gouvernera le pays en suivant les instincts de son bas-ventre, comme il sera

¹ Browne, F., "Sony Labou Tansi : une écriture nostalgique d'unité" [in] Salazar, P., et Wynchank, A., dirs., *Afriques imaginaires. Regards réciproques et discours littéraires (17^e-20^e siècles)*, L'Harmattan, Paris, 1995, p.247-255. Cit. p.250.

² Ionesco, E., *Le Piéton de l'air* [in] *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 1998, "Bibliothèque de la Pléiade", p.673.

encore un élément essentiel de ses autres romans, *L'Anté-peuple*, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan*, et ce jusqu'à son dernier roman publié, *Le Commencement des douleurs*, étrange préfiguration, dans son incipit et dans sa clausule, imposée par la mort même, de sa fin à venir.¹ Clé de lecture de ses romans, le corps sera aussi un élément clé de ses farces, comédies tragiques et autres tragédies comiques. Chimique dans *Conscience de tracteur*, malade dans *Je soussigné cardiaque*, sacrifié dans *La Parenthèse de sang*, débile dans *La Coutume d'être fou*, encombrant dans *Cercueil de luxe*, opprimé dans *La Peau cassée*, fou dans *La Rue des mouches*, princier dans *Moi, veuve de l'Empire...* le corps fera l'objet d'un traitement particulier dans chacune de ses pièces, jusqu'à la dernière, confirmant le vif intérêt de Sony Labou Tansi pour les modes de figuration et de représentation du corps déployés par les dramaturges de l'absurde et pour leur transposition sur la scène opérée par des metteurs en scène novateurs ne reculant devant aucune audace. Et c'est encore le corps qu'on retrouvera disséqué, morcelé, écartelé ou vidé, dans son écriture poétique, au point parfois de l'investir au lieu d'être investi par elle.² A l'instar du motif du ventre dont il est le prolongement, le motif du corps est dans l'œuvre et dans l'imaginaire sonyen un motif fécondant avant d'être un motif fécond. En lui et par lui, dans un univers fantastique totalement débridé et très personnel, à la fois temporel et atemporel, spatial et utopique, Sony Labou Tansi conjugue les fantasmes et les traumatismes, moins pour tenter d'exorciser les maux, de panser les blessures, de recoudre les peaux et d'effacer les cicatrices, que pour qu'il fasse

¹ Cependant, bien qu'il soit omniprésent, le corps n'est pas d'un seul tenant dans l'univers romanesque de Sony Labou Tansi. Ce n'est pas, ainsi que l'écrit fort justement Eugène Ntshimiyimana, une "entité monolithique", "il n'est pas le même d'un roman à l'autre ou au sein d'un même roman : là où il est d'une beauté légendaire, il est aussi infernal ou une vilaine chair, le plus beau des pays, un continent sans confins et même un lieu de culte. Lieu des contradictions les plus diverses, il s'appréhende au sein de "l'esthétique de l'ambivalence" qui caractérise l'écriture sonyenne. Sain ou morbide, il acquiert une dimension doublement figurative qui en fait un espace d'écriture et de lecture de la santé des Etats africains d'après les indépendances, jauge infaillible des valeurs douteuses d'une Afrique à venir." Bazié, I., dir., *Le Corps dans les littératures francophones. Etudes françaises*, op.cit., p.88. Voir aussi Semujanga, J., "De l'ambivalence axiologique à la métamorphose des genres dans *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi" [in] *Présence francophone*, n°52, 1998, p.69-86.

² Comme c'est par exemple le cas dans "On ne peut aller loin" : "On ne peut aller loin / Avec des vents dans le ventre / du sable dans le sang / de l'eau dans le moral / du vin dans les nerfs / On ne peut aller loin / Avec du fumier dans le crâne / des asticots dans l'âge / des corps de femmes dans les os / On ne peut aller loin / Avec la mer dans le cœur / La bombe dans les côtes / Laissez-moi ici – laissez-moi Histoire – laissez-moi / Lentement devenir cap ou promontoire." Labou Tansi, S., *L'Autre Monde, écrits inédits* (poèmes, lettres ouvertes, extraits de romans, préfaces, autres textes), op.cit., p.24.

peur en lui et pour rappeler aux hommes que le monde dans lequel ils vivent est peut-être un corps malade ignorant de son état.

Bibliographie

- Bardolph, J., dir., *Littérature et maladie en Afrique : image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, L'Harmattan, Paris, 1994, "Publication du Groupe d'étude des rapports entre expressions culturelles et relations interethniques".
- Bazié, I., "Corps perçu et corps figuré" [in] Isaac Bazié, dir., *Le Corps dans les littératures francophones. Etudes françaises*, vol.41, n°2, 2005, p.9-25.
- Berthelot, F., *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Paris, 1997.
- Browne, F., "Sony Labou Tansi : une écriture nostalgique d'unité" [in] Salazar, P., et Wynchank, A., dirs., *Afriques imaginaires. Regards réciproques et discours littéraires (17^e-20^e siècles)*, L'Harmattan, Paris, 1995, p.247-255.
- Hammas, A., *Images et écritures du corps dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Lille, ANRT, 2003.
- Hamon, P., "Le statut sémiologique du personnage" [in] Genette, G., dir., *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1977, "Points", p.115.
- Ionesco, E., *Le Piéton de l'air* [in] *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 1998, "Bibliothèque de la Pléiade".
- Labou Tansi, S., *L'Autre Monde, écrits inédits* (poèmes, lettres ouvertes, extraits de romans, préfaces, autres textes), Paris, Revue noire, 1997. Edition établie par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette.
- Le Breton, D., *La Sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, "Que sais-je ?".
- Nshimiyimana, E., "Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et "mnémotopie"" [in] Isaac Bazié, dir., *Le Corps dans les littératures francophones. Etudes françaises*, vol.41, n°2, 2005, p.87-97.
- Semujanga, J., "De l'ambivalence axiologique à la métamorphose des genres dans *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi" [in] *Présence francophone*, n°52, 1998, p.69-86.

L'ÉVASION DANS LA NATURE CHEZ GIONO ET CHEZ LE CLEZIO

Jean Florent Romaric GNAYORO
gjfromaric@yahoo.fr
Université de Cocody, Côte d'Ivoire

Résumé

A la suite de l'errance, à bien d'égards, se prédispose l'évasion, surtout lorsqu'on se trouve dans le cadre naturel. L'évasion dans la nature donne ainsi lieu à l'attrait pour le paysage naturel, qui conduit à l'aventure dans un espace somme toute idyllique. Avec Giono et Le Clézio se présente, notamment, une propension des personnages à s'acheminer dans cette évasion exprimée à partir du plaisir presque ineffable que leur procure la nature. Partant, l'évasion chez les deux auteurs, devient d'autant plus déterminante, puisqu'elle permet de dégager l'impact que la nature a sur le sujet. A partir de cette évasion dans la nature, émerge également, cette inévitable possibilité d'une émotion de béatitude qu'elle suscite, plus ou moins en rapport avec le mythe. Dès cet instant, se profilera subtilement le mythe d'un état primordial à retrouver.

Mots-clés : évasion, nature, contemplation, mythe, primordial.

La contemplation de la nature

Il surgit cette orientation que Giono et Le Clézio accordent à la nature, qui a partie liée à l'évasion. Cette dernière est déterminante puisqu'elle permettra de dégager l'impact que la nature a sur le sujet. L'évasion semble ainsi, également trouver une place dans la découverte de la nature. Entre autres choses, la nature est favorable à l'évasion d'esprit notamment chez Giono, dans *Un de Baumugnes*, où à la suite des travaux champêtres, le répit tant espéré laisse libre cours à l'imagination, devant l'observation des semailles où

(...) à cette époque de l'année, toutes les heures c'est pour le blé (...) et souple au pied, et dure aux épis, et puis sa rondeur juste et l'air heureux qu'elle avait avec son poids de paille et de grain.¹

On appréhende alors la position de Georges Lochak qui donne, dans le même élan, un aperçu de la détente après l'effort. Pour lui, à la suite d'une concentration due au travail, le repos survenu,

¹ Giono, J., *Un de Baumugnes*, Bernard Grasset, Paris, 1929, p.73.

(...) l'esprit se relâche et vagabonde, volette d'idée en idée, ne sait trop que choisir et se trouve quelque peu désœuvré, hésitant entre plusieurs options qu'il parcourt paresseusement, ne sachant si l'une d'elles est la bonne, ou plusieurs, ou aucune.¹

A sa suite, Pierre Sansot, également, affectionne un certain art du détachement, « un art de la légèreté. Il ne se passe rien, et c'est précisément l'absence de véritable événement qui nous rend à ce point détaché, glorieux ».² C'est ainsi que l'évasion pourra être considérée ici comme une source de distraction dans la nature. Partant, on découvrira des personnages gioniens et le cléziens, justement, qui prennent un certain plaisir à la côtoyer.

Si l'on recourt un tant soit peu à Jean-Jacques Rousseau, l'évasion s'apprécierait dans la nature du fait d'un paysage enchanteur. A cet effet, Saint-Preux, un de ses personnages dans *La Nouvelle Héloïse*, dévoilera une de ses évasions dans la nature : « J'aurais passé tout le temps de mon voyage dans le seul enchantement du paysage ».³ L'évasion étant de mise dans la nature, Saint-Preux invitait à ce qu'on imagine les impressions du paysage magnifique qui s'offrait ainsi à lui :

Supposez les impressions réunies de ce que je viens de vous décrire, et vous aurez quelque idée de la situation délicieuse où je me trouvais. Imaginez la variété, la grandeur de la beauté de mille étonnants spectacles ; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature, et de se trouver dans un monde nouveaux.⁴

Comme chez Rousseau, l'évasion dans la nature est une récurrence chez Giono et chez Le Clézio qui présentent des personnages en pleine contemplation. A ce propos, intervient le regard du spectateur de la nature. Cette attitude rappelle ce qu'entend Jean-Louis Joubert quand il dit que « les voyageurs racontant leur arrivée aux îles ne manquent pas de

¹ Lochak, G., « De la fécondité de l'ennui », *L'ennui. Féconde mélancolie*, Editions Autrement, Paris, 1998, pp. 60, 61.

² Sansot, P., « D'une géographie à une posologie de l'ennui », *L'ennui. Féconde mélancolie*, Editions Autrement, Paris, 1998, p. 36.

³ Rousseau, J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 46.

⁴ Rousseau, J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 45.

s'extasier sur la luxuriance de la végétation et la succulence paradisiaque des fruits ».¹

A ce titre, la nature, positivement connotée, devient le lieu des aventuriers en quête d'évasion. Cette dernière est évidente avec Miriam Stendal Boulos qui à propos de l'interprétation qu'elle fait des romans le cléziens, leur associe le vagabondage. Comme elle l'indique,

(...) le vagabondage favorise ce développement chez les personnages le cléziens. L'absence des contraintes extérieures leur permet d'étudier l'univers avec plus de minutie et d'être à l'écoute d'un monde qui leur parle ».²

Il s'agit ici d'une évasion où les aventuriers explorent géographiquement un monde naturel qui ne demande qu'à être compris à travers son harmonie et sa beauté. En regard de *La Quarantaine*, la contemplation de la nature par Surya et Léon les amène à s'évader dans le repère des oiseaux qui présentent une variété d'espèces. Il s'ensuit que l'envol de ceux-ci contribue à l'attrait du spectacle qu'ils donnent. Ces personnages les observent ainsi et « quand nous arrivons au premier bassin, des oiseaux s'envolent dans un grand froissement de plumes, des aigrettes, des macoas, d'autres petits comme des bengalis ».³

Se dessine alors cette contemplation d'une beauté de la nature qui se laisse découvrir par sa faune et sa flore. Ainsi, « les papillons se posent sur les fleurs, et les voilà fleurs ».⁴ On peut saisir par là que le narrateur « en observant de cette façon, il s'exclut de lui-même et n'existe que par la force du regard qui le transporte dans le monde extérieur ».⁵ Ici, avec *le Livre des fuites*, l'objet de l'évasion n'est rien d'autre que la nature exotique qui sous ses beaux jours, est livrée à l'admiration du spectateur et où, également,

(...) le soleil étincelle à l'ouest, mais il n'a pas de chaleur. Ici, c'est le bout du monde, comme on dit, une des fins possibles du voyage. La baie de Nakhodka est ouverte sur la mer bleue, avec des îles en forme de volcan, ses terres rougeâtres pareilles à des crocs. On nage

¹ Joubert, J.-L., « Canne à sucre et vanille. Plantes du paradis ? », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, Littératures insulaire du Sud*, n° 143, Editions du Baobab, Paris, 2001, p.43.

² Boulos, M.S., *Chemins pour une approche poétique du monde. Le Roman selon J.-M.G. Le Clézio*, Museum Tusulanum Press, Copenhague, 1999, p. 126.

³ Le Clézio, J.-M.G., *La Quarantaine*, Gallimard, Paris, 1995, p. 414.

⁴ Le Clézio, J.-M.G., *Le Livre des fuites*, Gallimard, Paris, 1969, p. 206.

⁵ Amar, R., *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Publisud, Paris, 2004, p. 91.

dans un paysage dessiné à la plume, aux traits fins, au silence immense.¹

La nature est alors ressentie comme une amie avec laquelle composent ceux qui veulent s'y identifier entièrement. Voilà pourquoi *Le chercheur d'or* de Le Clézio, s'adresse aux hommes de tout âge, aux hommes cultivant une affection pour la nature et ses beautés. Ce livre retrace toutefois cette union entre l'enfance et la nature. Ce faisant, Alexis se remémorant son enfance, en parle de la sorte :

Je pense au temps où je découvrais le monde, peu à peu, autour de l'Enfoncement du Boucan. Je pense au temps où je courais dans l'herbe, à la poursuite de ces oiseaux qui tournent éternellement au-dessus de Mananava.²

De plus, Alexis, adulte, vivra désormais libre et respirera un épanouissement total dans la nature avec Ouma. A nouveau, comme dans son enfance avec Denis, il pourra avec sa compagne, s'évader dans la nature. Il en est de même de Lalla, qui dans *Désert* épouse un désir d'évasion qui la ramènera vers son lieu d'enfance où elle pouvait à loisir vivre au contact d'une nature fascinante. Alors qu'elle est dans l'autocar, elle se souvient de la plage vers laquelle elle s'achemine. Une fois parvenue à destination,

(...) elle marche maintenant sur le sable dur de la plage, tout près de l'écume de la mer. Le vent ne souffle pas très fort, et le bruit des vagues est doux dans la nuit, et Lalla sent à nouveau l'ivresse, comme sur le bateau et dans l'autocar, comme si tout cela l'attendait, l'espérait.³

Il est, de ce fait, plus aisé et plus agréable pour elle de vivre physiquement son évasion dans la nature. C'est donc sur un terrain déjà connu dans l'enfance qu'elle revit la même évasion avec minutie, signe de son ouverture sur le monde naturel où une fois arrivée

(...) là, rien n'a changé. Elle marche le long des dunes grises, comme autrefois. De temps en temps, elle s'arrête, elle regarde autour

¹ Amar, R., *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Publisud, Paris, 2004, p. 190.

² Le Clézio, J.-M.G., *Le Chercheur d'or*, Gallimard, Paris, 1985, p. 333.

³ Le Clézio, J.-M.G., *Désert*, Gallimard, Paris, 1980, p. 415.

d'elle, elle cueille une tige de plante grasse pour l'écraser entre ses doigts et sentir l'odeur poivrée qu'elle aimait.¹

C'est ainsi qu'on entre de plain-pied dans l'évasion du fait d'une contemplation de la nature. Par suite, dans *Le Chercheur d'or*, l'évasion s'installe en compagnie de Denis avec qui Alexis s'adonne à une contemplation de la nature de Mananava où tous deux, enfants, s'amuse dans la forêt. Pour eux c'est le lieu de vivre au cœur d'une nature qui dévoile une faune libre de ses mouvements. L'ambiance qui anime cette nature laisse également entendre le bruit que font certains animaux. C'est pourquoi Alexis en viendra à la conclusion qu'il se trouve dans un rêve du fait du bonheur ressenti. L'évasion en pleine nature, comme le prouve Alexis, procure un plaisir à l'individu qui se trouve transporté dans un monde merveilleux, un monde de contemplations. Ainsi, il en vient à exposer son sentiment :

La forêt est pleine de cachettes et de poissons, elle résonne des cris des singes, et au-dessus de moi passe devant le soleil l'ombre blanche des pailles-en-queue. Mananava, c'est le pays des rêves.²

A ce titre, le rêve d'un bonheur à venir s'associe à la nature sauvage. Comme le présente *Le Chercheur d'or*, l'évasion se vit dans un environnement autre que celui des humains. C'est la raison pour laquelle avec Alexis et Denis « nous avons rêvé des jours de bonheur, à Mananava, sans rien savoir des hommes ».³ Davantage, au fil de l'aventure dans la nature, l'évasion se considère de plus en plus à partir d'un foisonnement de découvertes de l'entour riche en descriptions contemplatives des règnes animal, végétal et minéral. A ce titre, par l'entremise d'Alexis et de son ami

(...) nous avons vécu une vie sauvage, occupés seulement des arbres, des baies, des herbes, de l'eau des sources qui jaillit de la falaise rouge. Nous pêchons des écrevisses dans un bras de la Rivière Noire, et près de l'estuaire, les crevettes, les crabes, sous les pierres plates.⁴

Il s'ensuit que ces lieux d'évasion sont ici propices à la pêche qui loin d'être à visée lucrative figure comme une activité divertissante. Ainsi, devant la beauté de la nature, l'homme oublie un tant soit peu ses soucis quotidiens. Partant, les sens de l'individu trouvent en la nature un objet

¹ Le Clézio, J.-M.G., *Désert*, Gallimard, Paris, 1980, p. 414.

² Le Clézio, J.-M.G., *Le Chercheur d'or*, Gallimard, Paris, 1985, p. 75.

³ Idem., p. 364.

⁴ Idem., p. 364.

d'attention couvert d'une admiration qui transporte ainsi vers l'évasion. Il s'agit, en effet, de l'emprise que cette admiration a sur le spectateur de la nature. A ce titre, Jean Maurel s'est permis d'évoquer les caractéristiques de l'œil admiratif. Pour lui,

(...) la force de l'admiration se révèle dans l'éclat brillant d'un œil : la fixation d'un regard, non sa fixité, un œil subitement ouvert et éveillé, excité, comme exorbité, autant lumineux qu'illuminé, comme un miroir qui mire ou dans lequel se mire une chose.¹

C'est ainsi que dans *Un de Baumugnes*, l'évasion dans la nature s'installe dans un espace radieux à l'image de « ce matin-là, beau jour couleur de paille et à peine né que, parfumé à la rose, il riait en jouant dans les peupliers ». ² A partir de cette évocation d'un jour personnifié, Giono se fait l'apôtre d'un idéal d'évasion dans une vie naturelle et rustique par l'entremise d'une atmosphère enchantée et surréaliste.

Dans cet espace, la vie paraît plus belle. L'homme chante son bonheur et la nature même lui fait fête et participe à sa joie. Chez Giono, cette admiration pour l'espace naturel découle du fait que celui-ci devient un lieu d'hospitalité où respirent l'épanouissement et la régénération. L'évasion étant de mise, l'auteur de *Regain* fait également montre des bêtes qui évoluent dans la nature. Justement,

(...) on entend le vol des grives dans les genévriers. Un lièvre roux s'arrête tout étonné au milieu de la garrigue puis part d'un grand bond à ras de terre. Des corbeaux s'appellent ; on les cherche, on ne les voit pas.³

Dans le même élan, Emmanuel Pasquier voit l'évasion dans la nature comme un moyen d'aller à la rencontre d'un sentiment d'existence. C'est seulement grâce à cela que l'émotion dominante de béatitude arrive à se faire jour en pleine nature. Selon lui,

(...) tel est l'effet que produit sur nous le spectacle de la nature, source d'un étonnement toujours nouveau, qui vient du constat contradictoire que nous faisons à la fois de la grande indifférence de la

¹ Maurel, J., « Miraculeuse entremetteuse », *L'admiration*, Editions Autrement, Paris, 1999, p. 128.

² Giono, J., *Un de Baumugnes*, Bernard Grasset, Paris, 1929, p. 27.

³ Giono, J., *Regain*, Bernard Grasset, Paris, 1930, p. 177.

nature à notre égard, et du sentiment indéfectible qu'elle est malgré tout organisée pour nous servir.¹

On voit qu'avec Pasquier, la nature dérive sur un monde éloigné de l'humanité mais en revanche conçu pour son service. Il en est de même chez Blanchot pour qui

(...) voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un contact à distance.²

Ainsi, l'évasion en pleine nature permet à l'homme, par la contemplation, d'entrer en contact avec elle.

L'évasion par le mythe

On l'a vu, cette évasion dans la nature donne lieu à un attrait pour le paysage naturel, somme toute, idyllique. Cependant, avec Giono et Le Clézio se présente, également, cette propension qu'ont certains de leurs personnages à s'acheminer dans une évasion imprégnée cette fois-ci d'une coloration mythique.

A partir de cette évasion dans la nature, nous verrons, de ce fait, l'émotion de béatitude qu'elle suscite, plus ou moins en rapport avec le mythe. Ce dernier pourrait s'appréhender comme un récit populaire ou comme un autre, littéraire, mais chaque fois porteur d'une vérité symbolique qui à travers les exploits d'êtres fabuleux, fournirait une tentative d'explication des phénomènes naturels et humains.

Cela étant, si le mythe est effectivement pris comme objet de référence, il sera en ce qui nous concerne, en même temps contenu dans le concept jungien d'inconscient collectif. En effet, on appréhende ici cette notion du mythe dans une approche psychanalytique.

L'inconscient collectif chez Jung met l'accent sur le facteur culturel, ici mythique, inhérent à la tradition des peuples ancrés dans leur imaginaire, avec une foi manifeste dans ce qui a trait au surnaturel. A cet effet, Le Clézio, dans *Raga*, par l'entremise du narrateur, raconte cette anecdote vécue par Willie :

¹ Pasquier, E., « La première des passions », *L'admiration*, Editions Autrement, Paris, 1999, p. 30.

² Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 2007, p. 28.

*Etant malade, et souffrant beaucoup, il avait rêvé d'une plante, une liane sans nom, qui l'attendait dans la forêt. Il était parti à sa recherche et l'avait trouvée à l'endroit qu'il avait vu en rêve, l'avait broyée et avait fabriqué un onguent qui l'avait guéri de son mal.*¹

C'est ainsi que Willie en viendra à considérer cette plante, au-delà de sa capacité à guérir, comme « un don que l'esprit de ses ancêtres lui avait laissé dans la forêt ». ² Dans la même veine, le narrateur de *Raga* révèle encore l'existence d'un pouvoir mythique attribué à la flore :

*Pour les Mélanésiens, les plantes sont des êtres vivants. Elles ont été pareilles aux humains à un moment de leur existence. Elles n'existent pas seulement pour nourrir les hommes et les soigner, elles forment une partie de l'ensemble vivant.*³

A suivre les détours et les parcours qu'elle emprunte, l'intégration de cette dimension mythique secrète dans la nature comme le pense cette société rurale est en dernière analyse le fruit de l'inconscient collectif des Mélanésiens. Néanmoins, le dévoilement de l'inconscient collectif, pour aller dans le sens de Carl Gustave Jung, montre bien que les éléments naturels « même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications qui s'ajoute à leur signification conventionnelle et évidente ». ⁴

Mais aujourd'hui, la force du mythe aurait perdu son impact, d'autant plus que selon Jung, « l'homme se sent isolé dans le cosmos, car il n'est plus engagé dans la nature et a perdu sa participation affective inconsciente avec ses phénomènes ». ⁵ Ainsi, pour renverser cette tendance actuelle, tout comme Le Clézio le présente dans *Raga*, Giono, en défenseur des valeurs de la terre, entraîne à la découverte des liens profonds qui unissent les paysans à la nature où présentement « les phénomènes naturels ont lentement perdu leurs implications symboliques ». ⁶

En effet, le mythe littéraire qui se relie à la nature gionienne, réclame la libre expression de l'auteur, en prônant le culte de l'excès descriptif, celui d'une intériorité. Partant, l'ambition qui incombe alors à Giono est de se livrer à l'expérience originale qui le met à l'écart, où dans

¹ Le Clézio, J.-M.G., *Raga : Approche du continent invisible*, Seuil, Paris, 2006, p. 70.

² Idem., p. 70.

³ Idem., p. 71.

⁴ Jung, C.G., *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 20.

⁵ Idem., p. 95.

⁶ Idem., p. 95

ce cas il s'abandonne à la démesure de l'erreur à travers sa sensibilité qui en traduisant une déformation, désoriente la vision habituelle des choses au monde naturel.

Dans cette optique, le mythe littéraire qui se rattache à l'évasion chez Giono, concourt bien souvent à établir l'image d'une nature bien souvent, personnifiée. Pour Freud, d'ailleurs, cette personnification de la nature trouverait sa source dans l'enfance. Voici donc ce qu'il en pense :

*Je croirai plutôt que l'homme, quand il personnifie les forces de la nature, suit une fois de plus un modèle infantile. Il a appris, des personnes qui constituaient son premier entourage, que, pour les influencer, il fallait établir avec elles une relation ; c'est pourquoi plus tard il agit de même, dans une même intention, avec tout ce qu'il rencontre sur son chemin.*¹

Au reste, avec *Colline*, par l'entremise de métaphores, plus que tout autre procédé, Giono cristallise un enchaînement descriptif où, à maints égards, la personnification de la nature se dessine tout en ayant une part importante. Le crapaud en est un exemple patent où on lui attribue de son état d'animal, les qualités toutes faites d'un être humain : « Le crapaud qui a fait sa maison dans le saule est sorti. Il a des mains et des yeux d'homme. C'est un homme qui a été puni ».²

Si l'on a du mal à comprendre Janet, c'est qu'en fait, pour Carl Gustave Jung, l'ouverture de l'homme sur le monde montre que « son contact avec la nature a été rompu et avec lui a disparu l'énergie affective profonde qu'engendraient ses relations symboliques ».³

Ainsi, pour aller à rebours de la tendance actuelle, le symbole domine l'œuvre gionienne, notamment *Colline*. Elle se présente, en effet, sous la forme d'une image empreinte de mystère dont l'objet serait d'évoquer une idée autre que le signifiant laisse entendre habituellement. Giono arrivera, par ce procédé, à transporter son lecteur dans le temps primordial.

Pareillement, une attention, celle portée en dehors du monde moderne, présente, telle que l'évoque Jeanne Bernis, le primitif trouvant son cadre vital imprégné du temps mythique. Pour Bernis, notamment,

(...) le primitif est très émotif : placé dans un milieu le plus souvent hostile, auquel il doit s'adapter par contrainte et par lutte, il

¹ Freud, S., *L'avenir d'une illusion*, P.U.F., Paris, 1976, p. 31.

² Giono, J., *Colline*, Bernard Grasset, Paris, 1929, p. 39.

³ Idem., p. 95

*recherche ce qui renforce en lui un profond désir de liberté. C'est une évasion que le mythe proclame.*¹

Cela étant, on en vient au fait qu'avec le mythe, l'évasion laisse peu de place à l'objectivité ou à la réalité. A ce titre, Bernis entend par là que l'évasion et le mythe ont le même fil conducteur. En guise d'illustration, *Désert* montre bien

*(...) cet espace sacré, étrange et en même temps magique, [qui] attire Lalla comme un aimant ; elle y retournera jour après jour, dans l'attente de la vision de sa mère décédée depuis des années, visions déclenchées par l'apparition du serpent sur l'arbre sec.*²

C'est peut-être pour retrouver cette évasion par le biais des origines perdues que Giono, également, à travers les paroles de Janet, décrit des paysages en insistant particulièrement sur le devoir de mémoriser les connaissances primitives à travers cette recommandation à Jaume : « Tu veux savoir ce qu'il faut faire, et tu ne connais pas seulement le monde où tu vis [...] la grande force des bêtes, des plantes et de la pierre ».³

L'évasion, vue sous cet angle, s'oriente dorénavant dans le temps des origines. Le Clézio présente à son tour une évasion dans la nature qui laisse voir à travers *Le Chercheur d'or*, Denis à la différence d'Alexis, plutôt imprégné d'une culture ancestrale. On le voit, de ce fait, dans le passage suivant, occupé à un rituel auquel il s'adonne en compagnie de son ami :

*(...) il se lave avec des plantes dans le ruisseau des gorges. Il dit que c'est son grand-père qui lui a appris à faire cela pour avoir de la force, pour avoir un sexe d'homme.*⁴

Le constat est que Denis bénéficie du savoir ancestral transmis par ses proches parents. Tout compte fait, cette évasion d'Alexis dans l'espace naturel, en compagnie de Denis, révèle le mythe à travers l'enseignement d'une culture traditionnelle qu'il reçoit de la part de cet ami d'enfance. En ce qui concerne Denis et son peuple, on peut même dire que « la forêt est, pour eux, ambiance de paix et d'harmonie, les liens avec elle, sont comme

¹ Bernis, J., *L'imagination*, P.U.F., Paris, 1954, p. 48.

² Amar, R., *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Publisud, Paris, 2004, p. 16.

³ Giono, J., *Colline*, Bernard Grasset, Paris, 1929, p. 111.

⁴ Le Clézio, J.-M.G., *Le Chercheur d'or*, Gallimard, Paris, 1985, p. 17.

avec le père ou la mère : ils sont fils de la forêt ». ¹ A ce titre, cette culture ancestrale consisterait chez eux à prendre plaisir à se « fondre » dans une nature mythique.

A cet effet, Ervin Panofsky parle de l’Arcadie, un terme qui traduit de véritables mythes par endroits, ceux qui instaurent un passage dans le temps des origines incarnant certaines aspirations de Giono ou de Le Clézio, en faveur des charmes naturels, plutôt qu’en faveur des progrès de la civilisation. Pour ce critique,

(...) l’Arcadie, telle que nous la rencontrons dans toute la littérature moderne, et que nous l’évoquons dans notre langage courant, relève du primitivisme « doux », celui qui croit en un « âge d’or ». ²

Davantage, l’homme qui s’évade dans la nature, est pour ainsi dire, arraché de son temps à lui et projeté dans le temps des origines qui, entre autres choses, permet d’atteindre une réalité nouvelle. En fait, pour Hélène Leclerc, « le monde utopique d’un âge d’or, localisé dans une Arcadie imaginaire, favoriserait davantage le naturel et la liberté des personnages... » ³ C’est ainsi que loin de tout fait de civilisation, cet espace entraîne aux origines d’un monde naturel où la beauté du paysage où sentiment d’amour, d’amitié et de plénitude se mêlent, procurent à l’homme la libération des contraintes matérielles.

Dans le même élan, parce qu’isolée de l’instant actuel, l’évasion dans la nature, transporte dans ce temps des origines du monde, qui s’ancre inévitablement comme le conçoit Mircea Eliade dans le mythe. Justement, comme il l’indique,

(...) c’est pour cette raison qu’on peut parler du « temps fort » du mythe : c’est le Temps prodigieux, « sacré », lorsque quelque chose de nouveau, de fort et de significatif s’est pleinement manifesté. ⁴

On le conçoit, de ce fait, que cette question de l’évasion dans la nature reste déterminante dans la mesure où elle se rapporte à l’impact d’une émotion, celle d’une béatitude en relation avec un « temps fort » des premiers instants, « sacré », sinon mythique. Giono et Le Clézio en viennent alors à traiter d’une évasion dans une nature, pour ainsi dire,

¹ Rougerie, G., *Les cadres de vie*, P.U.F., Paris, 1975, p. 57.

² Panofsky, E., *L’œuvre d’art et ses significations, Essais sur les arts « visuels »*, Editions Gallimard, Paris, 1969, p. 281.

³ Leclerc, H., *Venise baroque et l’opéra*, Armand Colin, Paris, 1987, p. 83.

⁴ Eliade, M., *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 33.

originelle. Partant, ils exposent, à cet effet, sur la scène romanesque, d'une certaine façon, le mythe d'un état primordial à retrouver.

Bibliographie

- Amar, R., *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Publisud, Paris, 2004.
- Bernis, J., *L'imagination*, P.U.F., Paris, 1954.
- Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 2007.
- Boulos, M.S., *Chemins pour une approche poétique du monde. Le Roman selon J.-M.G. Le Clézio*, Museum Tusulanum Press, Copenhague, 1999.
- Cavallero, C., *Le Clézio, témoin du monde*, Editions Calliopées, Paris, 2009.
- Citron, P., « Le recentrage de Giono à partir de 1939 », *Etudes littéraires*, vol. 15, n° 3, Département des littératures de l'Université Laval, Québec, 1982.
- Cogeval, G., *Bonnard*, Fernand Hazan, Paris, 1993.
- Collectif, *VEC, Dictionnaire thématique de la Langue française*, Les presses de Industrie Grafiche Cattano, Bergame, 1976.
- Eliade, M., *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.
- Freud, S., *L'avenir d'une illusion*, P.U.F., Paris, 1976.
- Giono, J., *Colline*, Bernard Grasset, Paris, 1929.
- Giono, J., *Un de Baumugnes*, Bernard Grasset, Paris, 1929.
- Giono, J., *Regain*, Bernard Grasset, Paris, 1930.
- Joubert, J.-L., « Canne à sucre et vanille. Plantes du paradis ? », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, Littératures insulaire du Sud*, n° 143, Editions du Baobab, Paris, 2001.
- Jung, C.G., *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964.
- Leclerc, H., *Venise baroque et l'opéra*, Armand Colin, Paris, 1987.
- Le Clézio, J.-M.G., *L'Extase matérielle*, Gallimard, Paris, 1967.
- Le Clézio, J.-M.G., *Le Livre des fuites*, Gallimard, Paris, 1969.
- Le Clézio, J.-M.G., *Désert*, Gallimard, Paris, 1980.
- Le Clézio, J.-M.G., *Le Chercheur d'or*, Gallimard, Paris, 1985.
- Le Clézio, J.-M.G., *La Quarantaine*, Gallimard, Paris, 1995.
- Le Clézio, J.-M.G., *Raga : Approche du continent invisible*, Seuil, Paris, 2006.
- Lochak, G., « De la fécondité de l'ennui », *L'ennui. Féconde mélancolie*, Editions Autrement, Paris, 1998.
- Maurel, J., « Miraculeuse entremetteuse », *L'admiration*, Editions Autrement, Paris, 1999.
- Neveux, M., « Giono – Gygès », *Etudes littéraires*, vol. 15, n° 3, Département des littératures de l'Université Laval, Québec, 1982.
- Panofsky, E., *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts « visuels »*, Editions Gallimard, Paris, 1969.
- Pasquier, E., « La première des passions », *L'admiration*, Editions Autrement, Paris, 1999.
- Rougerie, G., *Les cadres de vie*, P.U.F., Paris, 1975.
- Rousseau, J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.
- Roux, M., *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Editions L'Harmattan, Paris, 1999.
- Saint-Pierre, B., *Paul et Virginie*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.
- Sansot, P., « D'une géographie à une posologie de l'ennui », *L'ennui. Féconde mélancolie*, Editions Autrement, Paris, 1998.
- Westphal, B., *Réel, fiction, espace*, Editions de minuit, Paris, 2007.

REGARDS SUR L'EXOTISME : VICTOR SEGALEN ET PAUL CLAUDEL

Monica GAROIU
garoiu@kenyon.edu
Kenyon College, États-Unis

Résumé

Né de la fascination envers l'inconnu et les pays lointains, l'exotisme représente, jusqu'au début du vingtième siècle, « le simple refuge de l'idéalisation occidentale des civilisations différentes, colorant les mondes étrangers pour mieux les nier. »¹

Ainsi, au seizième siècle, Montaigne évoque les vertus du « bon sauvage » pour parler notamment des défauts et des vices de l'homme « blanc ». Au siècle des Lumières, Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau, à l'instar de leur illustre prédécesseur, ne représentent des pays exotiques et des étrangers que pour critiquer et satiriser la France. Au dix-neuvième siècle, Chateaubriand, Loti, et Flaubert portent leur regard sur un passé imaginaire tout en cultivant un exotisme nostalgique, traditionnel.

Le vingtième siècle remplace cet exotisme du « Même » par celui de « l'Autre ». L'écrivain-voyageur moderne s'enrichit par chaque « rencontre » avec l'espace qu'il traverse. La différence ne le fait plus se retirer en soi, car elle se veut éprouvée telle quelle. Les textes qui naissent de cette confrontation reflètent une expérience vécue ainsi qu'une vision esthétique et critique.

*Les écrivains que je me propose d'analyser ont été aussi des voyageurs. Leurs différentes manières de traduire le choc devant une nature inouïe, « en présence des choses et des gens inattendus »² constituera le sujet de mon essai. Mon analyse portera sur *Connaissance de l'Est de Paul Claudel* et fondera son argumentation théorique sur *L'Essai sur l'exotisme de Victor Segalen*.*

Mots-clés : l'exotisme, Victor Segalen, Paul Claudel, Essai sur l'exotisme, Connaissance de l'Est

Le voyage – réel ou imaginaire – et l'exotisme ont séduit à toutes les époques l'homme fasciné par l'inconnu et les pays lointains. Au dix-huitième siècle, à la suite des découvertes des terres nouvelles et du resserrement des liens diplomatiques entre la France et l'Orient, les récits de voyage se multiplient. L'exotisme – « caractère de ce qui est exotique », c'est-à-dire rare, étranger, « qui n'appartient pas aux civilisations de

¹ Moura, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, PUF, Paris, 2003, p. 7.

² Segalen, Victor, *Essai sur l'Exotisme*, Fata Morgana, Montpellier, 1978, p. 31.

l'Occident, qui provient des pays lointains et chauds »¹ – devient une mode. *Les Mille et une nuits*, traduits en 1704, *Les Lettres persanes* de Montesquieu, *L'Ingénu* de Voltaire connaissent un succès considérable. Tel Montaigne, au seizième siècle, qui en évoquant les vertus du « bon sauvage » parle surtout de ce qui manque à l'homme « blanc », donc de ses défauts et ses vices, Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau, en évoquant des pays exotiques et des étrangers, ne font que critiquer et satiriser la France et son système économique et politique.

Le dix-neuvième siècle devient le siècle des grands voyages et d'une nouvelle attitude du voyageur. L'expansion coloniale, les progrès techniques, le développement de la navigation s'ajoutent à l'envie de parcourir le monde. Les œuvres romantiques portent la trace des lointains voyages entrepris en Amérique, en Grèce, en Orient. Ces voyageurs romantiques, parmi lesquels Chateaubriand, Loti, et même Flaubert dans *Salambô*, cultivent un exotisme nostalgique, traditionnel. Leur regard étant porté sur un passé imaginaire, leurs images ne parlent qu'à ceux qui cherchent un passé mythique de leur vie ou de leur culture occidentale.

L'exotisme du vingtième siècle n'est plus celui du « Même », mais celui de « l'Autre ». L'écrivain-voyageur est en proie avec l'espace qu'il traverse et chaque « rencontre » l'enrichit, le transforme. La *différence* ne le fait plus se retirer en soi car elle ne se veut plus assimilée, mais éprouvée telle quelle. Les textes qui naissent de cette confrontation reflètent non seulement une expérience vécue, mais aussi une vision esthétique et critique.

Les écrivains de mon choix ont été aussi des voyageurs. Leurs différentes manières de traduire le choc devant une nature inouïe, « en présence des choses et des gens inattendus »² constituera le sujet de mon analyse qui portera sur *Connaissance de l'Est* de Claudel et fondera son argumentation théorique sur *L'Essai sur l'exotisme* de Segalen.

Dans son essai théorique, Segalen redéfinit l'exotisme « compromis », contaminé par son usage touristique ou par l'idéologie coloniale, en partant du sens étymologique du préfixe « exo » : « Tout ce qui est en dehors de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "tonalité mentale" coutumière »³. Ainsi, l'exotisme désigne-t-il l'expérience de l'altérité, c'est-à-dire le Divers – forme universelle de la Différence :

¹ *Le Petit Robert 2011*, Dictionnaires Le Robert – SEJER, Paris, 2010, p. 979.

² Segalen, Victor, *op. cit.*, p. 31.

³ Segalen, Victor, *op. cit.*, p. 20.

*Je conviens de nommer « Divers » tout ce qui jusqu'au
aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant,
mystérieux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre ;
c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la
part du Divers essentiel que chacun de ces termes révèle.¹*

La sensation exotique et le *pouvoir d'exotisme* qui en découle, « le pouvoir de se concevoir autre », constituent les fondements d'une éthique et d'une esthétique – « la science à la fois du spectacle et de la mise en beauté du spectacle ; [...] la vision propre du monde »². L'intensité de la sensation fera du pouvoir d'exotisme un mode d'existence privilégié dont l'*exote* éprouvera l'ivresse, celle « du sujet à concevoir son objet ; à le connaître différent du sujet ; à sentir le Divers »³.

Segalen se démarque de ses prédécesseurs – tels que Loti, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre – et même de ses contemporains – parmi lesquels Claudel – dont le regard assimilateur, impérialiste du point de vue exotique, variante du regard conquérant⁴, est à l'encontre de son approche de l'Autre et de sa théorie du « choc en retour » : « Dire, non plus la réaction du milieu sur le voyageur mais celle du voyageur sur le milieu »⁵.

L'unité universelle se présente pour Segalen dans la diversité, le monde phénoménal étant le Discontinu par lequel celui-ci se manifeste :

*Toute série, toute gradation, toute comparaison engendre la
variété, la diversité. Séparés, les objets semblaient vaguement
semblables, homogènes ; réunis, ils s'opposent ou du moins « existent »
avec plus de force que la matière, plus riche et plus souple, a davantage
de modalités nuancées.⁶*

Sa conception du temps repose sur la même idée de discontinuité. Refusant le passé et l'avenir, sa réalité temporelle est l'instant qui se renouvelle constamment.

Quant à la Différence, elle ne peut être sentie selon Segalen que de « ceux qui possèdent une individualité forte », ceux qui ont un sentiment intense de l'existence. Sentir le Divers est une aptitude du Moi « qui augmente la personnalité, l'enrichit ». La joie esthétique du contact avec la

¹ Segalen, Victor, *op. cit.*, p. 82.

² Idem., p. 82.

³ Idem., p. 24.

⁴ Gontard, Marc, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 16.

⁵ Gontard, Marc, *op. cit.*, p. 18.

⁶ Segalen, Victor, *op. cit.*, p. 61.

nature n'est éprouvée que « lorsqu'on est un peu séparé, différencié ». Ainsi, sentir l'autre, essayer de le comprendre, ne signifie pas l'assimiler à soi de manière impérialiste ni s'assimiler à lui.

A l'inverse des « proxénètes de l'exotisme », il s'efforce à maintenir autrui dans son altérité et de préserver le sentiment du Divers dans un monde guetté par la dégradation du Divers, la réduction des Différences, c'est-à-dire l'affaiblissement de l'Exotisme.

La solution que Segalen entrevoit n'est autre que l'art et la poésie, « des exotismes intacts ou en puissance ». Ainsi l'œuvre doit dépasser les insuffisances conceptuelles de la théorie par son ouverture au symbolisme. C'est d'ici que dérive, selon Marc Gontard, la fascination de Segalen pour Rimbaud et Gauguin, deux figures de la Différence.

Claudél réunit dans *Connaissance de l'Est* les poèmes en prose rédigés pendant son premier séjour chinois, poèmes qui pour un lecteur non averti pourraient représenter les pages d'album d'un journal de voyage. Segalen le critique pour ne pas être un écrivain de la Différence, pour avoir « mis sa marque sur la Chine » – toutefois, il lui dédie son propre recueil de poèmes en prose, *Stèles*. Du point de vue de sa théorie de l'exotisme, Claudél ne respecte pas la distance avec l'autre mais l'étreint, pour mieux l'approprier. Il pense la Chine à l'intérieur de sa poétique catholique.

Même si Claudél n'était pas un vrai *exote*, *Connaissance de l'Est* se détache considérablement de l'exotisme nostalgique de Loti et Chateaubriand par une nouvelle méthode de conquête : l'exploration par le regard et l'analyse.

Les poèmes de *Connaissance de l'Est* sont construits sur un système de correspondances basé sur la solidarité entre les éléments du monde naturel et la vie humaine, ce qui reproduit la pensée chinoise. Cette présence des symboles naturels – les montagnes, les champs, la mer, le fleuve – est aussi constante que la structure naturelle du monde. Leurs variations d'un poème à l'autre représentent, non des changements dans leur fonction symbolique, mais les réactions changeantes du poète envers les valeurs spirituelles qu'ils évoquent. Le symbolisme de l'art chinois est basé sur la croyance à la participation de l'artiste aux forces créatrices de l'univers à travers sa propre création – le rapprochement entre la pluie et l'écriture évoque cette croyance dans le poème *La Pluie*. Le rôle du poète sera celui d'unificateur des éléments divers du monde en un ensemble harmonieux.

Le désir de se « situer » dans le paysage, de s'insérer harmonieusement dans la nature traverse chaque poème. C'est une application de Feng-shui, science élaborée pour régler l'orientation des constructions humaines selon les forces naturelles et magiques de la terre.

A travers le symbole de l'arbre, les différents arbres – le cocotier, le banian, le pin, etc. – représentent des aspects différents de la position de l'homme entre la terre et le ciel. Cette image est basée sur le rôle traditionnel de l'empereur chinois et sur le mythe de l'arbre royal au centre de l'univers. En outre, dans *Connaissance de l'Est*, « l'homme est un arbre qui marche », la verticalité étant associée au mouvement.

Le temps privilégié du recueil est le présent, même dans les poèmes complexes (Gadoffre) où se succèdent plusieurs coordonnées temporelles. C'est ce présent claudélien que Blanchot décrivait comme « un constant épanouissement circulaire de l'être en perpétuelle vibration » qui veut « ne rien perdre de la composition des choses, maintenus toutes ensemble par le puissant accord de la simultanéité poétique et telle qu'il puisse les dénombrer dans leur unité et leur relations »¹.

Chaque poème du recueil est à la fois une étape dans un itinéraire spirituel et une exploration parallèle de soi-même, de l'Orient et de la théologie.

*Jardins*², poème qui fait partie des premiers textes descriptifs, s'ouvre avec des phrases très courtes qui servent de cadre et donnent des précisions sur le temps et sur l'espace : « Il est trois heures et demie. [...] le ciel est comme offusqué d'un linge. L'air est humide et cru ». Couvert de nuages, le « deuil » du ciel oriental est blanc.

Le temps du *je* est le présent. Le voyageur-poète pénètre dans la cité et en même temps dans les éléments : « Je marche dans un jus noir. Le long de la tranche dont je **suis** le bord croulant » (le verbe *suivre* se confond avec *être*).

L'espace du voyageur s'étend du ciel – associé au blanc, à la lumière – à la terre – associée au noir : « Deuil blanc : le ciel [...] Je marche dans un jus noir ». Le noir et le blanc, ces deux contre-couleurs évoquant les deux extrémités de la gamme chromatique, représentent à la fois l'étendu de l'univers et une synthèse de la création. On voit dans la lumière blanche un rayon-lumière qui comprend toutes les couleurs avant qu'elles soient décomposées, l'image « de la graine qui contient la laitue » ; à l'autre extrémité spatio-temporelle, le noir représente la somme de toutes les couleurs, aussi bien que le jour et la nuit. En un mot, le *a priori* et le *a posteriori* de la création.

Les odeurs accablent le lecteur et semblent l'étouffer. Elles sont plus fortes puisque l'air humide les retient comme une éponge comparable

¹ Gadoffre, Gilbert, *Claudel et l'univers chinois*, Gallimard, Paris, 1968, p. 50.

² Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est*, Mercure de France, Paris, 1973, p. 98.

au « linge » qui offusque le ciel. Elles se superposent à la description du voyageur comme s'ils faisaient corps commun, semblant prendre la forme du corps.

Le voyageur, à son tour, est aux prises avec la foule au milieu de laquelle il se trouve. Il se distingue de la foule et en même temps semble se confondre avec elle, car ils marchent tous dans les eaux du péché – « le jus noir » : « Chaussés d'épais [...] coiffés du long capuce [...] émanchés de caleçons [...] je marche au milieu des gens, à l'air hilare et naïf ».

Sa voie serpentine et ondulée évoque le mur à la forme « d'un dragon qui rampe », dont la tête est imitée par un « flot de fumée qui boucle ». Comme le voyageur, il a une position centrale, entre le ciel et la terre, entre l'univers visible et celui invisible. Cette analogie sera reprise plus tard dans le poème par l'image du pin en forme de dragon qui acquerra une capacité humaine de dominer l'espace du deuxième jardin.

Les verbes d'action qui indiquent le déplacement dans l'espace du sensible – « j'entre », « je cherche », « je traverse » – s'arrêtent – « je heurte » – au moment de la découverte du jardin. Avec la description du jardin, on aboutit à la structure fondamentale du poème. « L'accord [des] lignes et du mouvement [des] terrains » dégage le sens d'un paysage en microcosme où les éléments végétaux, animaux et humains en pierre finissent par se rassembler en une « analogie concrète » :

*Visages, animaux, ossatures, mains, conques, torses sans tête,
pétrifications comme d'un morceau de foule figée, mélangée de
feuillages et de poissons, l'art chinois se saisit de ces objets étranges,
les imite, les dispose avec une subtile industrie.¹*

Le jardin chinois pourrait évoquer le modèle du Jérusalem céleste. Le paysage, la description, l'objet des sensations fournissent la couleur, tandis que la réflexion apporte « la ligne et le mouvement », c'est-à-dire le « devenir », « l'actualité du possible »².

Le présent des verbes donne l'impression d'avancer dans le paysage, ce qui est réalisé par l'alternance du mouvement et de la pause :

*Je m'engage « parmi les pierres et par un long labyrinthe dont
les lacets et les retours, les montées et les évasions amplifient [...]]
imitent autour du lacet de la montagne la circulation de la rêverie ».³*

1 Claudel, *op. cit.*, p. 99.

2 Millet-Gérard, Dominique, *Claudel thomiste ?* Honoré Champion, Paris, 1999, p. 161.

³ Millet-Gérard, *op. cit.*, p. 100.

Cette « circulation de la rêverie » est le signe que le mouvement physique du poète dans le jardin se prolonge en mouvement mental et spirituel. Il y a par conséquent une superposition de la promenade physique, métonymie de l'appréhension sensible et du cheminement intellectuel, ce qu'on vient d'appeler le passage de l'Orient-Est à la connaissance-être.

Une chaîne d'analogies nous a conduits vers la vision finale du jardin – le microcosme. L'espace du second jardin correspond à celui chaotique de la pensée semi-consciente (Gadoffre), le désordre apparent du jardin chinois étant l'image fidèle d'un Univers qui relève d'un ordre que nous comprenons mal.

La conclusion du poème affirmant que tout se présente aux yeux comme un thème de rêverie et d'énigme est équivoque. La fin est en fait tronquée parce que la conclusion originale, supprimée par le poète lui-même, traduisait la similitude entre le microcosme et le macrocosme par l'image du reflet de l'étoile dans l'eau, symbole de la communication de l'homme solitaire avec l'au-delà.

Avec *Jardins*, Claudel présente donc l'évolution du paysage naturel au pays fictif, le mouvement du voyage spatial vers un voyage intellectuel et recompose avec du concret la théorie de la connaissance.

Les écrivains que je viens d'analyser représentent deux types de voyageurs et autant d'exotismes. Segalen a non seulement le grand mérite d'avoir théorisé l'exotisme, mais aussi celui de l'avoir mis en pratique avec ses *Stèles*. Les poèmes en prose de Claudel valorisent le promeneur – même dans le genre où ils sont encreés – dans une perspective catholique et symbolique, où tout est pris dans un système de correspondance.

Toutefois, ces différentes représentations du moi et de l'autre s'unissent harmonieusement dans le Divers.

Bibliographie

- Amoroso, Venazio, Paul Claudel et la recherche de la totalité, Honoré Champion, Paris, 1994
Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est*, Mercure de France, Paris, 1973
Gadoffre, Gilbert, *Claudiel et l'univers chinois*, Gallimard, Paris, 1968
Gontard, Marc, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, L'Harmattan, Paris, 1990
Hue, Bernard, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Klincksieck, Paris, 1978
Millet-Gérard, Dominique, *Claudiel thomiste ?* Honoré Champion, Paris, 1999
Moura, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, PUF, Paris, 2003
Segalen, Victor, *Essai sur l'Exotisme*, Fata Morgana, Montpellier, 1978

CONSTITUTION DE L'ESPACE EXOTIQUE DANS LES POÉSIES DE A. O. BARNABOOTH PAR VALÉRY LARBAUD

RAZVAN VENTURA

razvan69@clicknet.ro

Roumanie

Résumé

La dimension fondamentale associée à l'exotisme est celle de l'espace, de l'étendue physique. C'est ce qui donne naissance à un intéressant paradoxe : tout en étant inconnu et inouï, l'espace exotique semble être contrôlé par l'écrivain, car – plus que dans tout autre cas – à son égard la création de cet espace commence par le fait même de le nommer. C'est à ce défi que doit répondre aussi Valéry Larbaud, dont la première approche est celle quantitative, l'espace étant constitué par agglomération. La perception essentielle sollicitée de la part du lecteur est celle visuelle, par l'intermédiaire de laquelle est forgée une cartographie spécifique. Toutefois, l'espace exotique n'est pas la somme de ses éléments, assez communs d'ailleurs, mais le produit d'une rhétorique à triple portée : instrumentale (le simple effet sonore de l'agglomération des toponymes variés), ontologique (la postulation de l'unicité des éléments les plus communs, réunis par le poète autour d'un esprit exalté de la découverte), culturelle (l'invocation des éléments culturels dont la diversité élargit un espace initialement limité). De cette manière, la constitution de l'espace exotique est liée plutôt à la rhétorique de la création de Larbaud qu'à sa thématique.

Mots-clés : exotisme, unicité, rhétorique, toponymie.

Lorsque l'on parle de l'exotisme, nous, vieux Européens (mais sommes-nous si vieux par rapport aux autres continents ?), nous pensons à la torpeur tropicale, à la végétation luxuriante, aux odeurs doux orientaux et aux animaux à couleurs vives. Généralement, l'exotisme est donc ancré dans une stéréotypie que bien des lecteurs s'avèrent incapables de dépasser, l'imaginaire immédiat étant limité par deux raisons : l'écrivain paraît se trouver chez soi facilement dans beaucoup d'espaces et l'horizon d'attente du lecteur est limité à un cadre assez restreint.

La dimension fondamentale associée à l'exotisme est sans doute l'espace, l'étendue physique. L'écrivain renonce au confort illusoire et à la sécurité de sa chambre afin de s'élancer vers d'autres espaces, (re)trouvés ou bien construits. Sans nul doute, « L'espace exotique, parce qu'il est inconnu

tout d'abord, paraît hostile, inquiétant. »¹. Donc le premier mouvement fait à son égard semble être celui d'appriivoisement, d'exploration bienveillante. L'exotique étant lié à l'extérieur, il trouve son origine primaire dans un mouvement – physique ou de l'esprit – qui tire sa force surtout de l'intensité avec laquelle il amène dans l'esprit du récepteur un nouvel espace. C'est ce qui fait naître un intéressant paradoxe : tout en étant inconnu et inouï, l'espace exotique donne l'impression d'être contrôlé par le principe créateur, car, plus que dans tout autre cas, dans celui de l'espace exotique *nommer* signifie *créer*. C'est ce qui explique d'ailleurs le fait que l'espace exotique est accueilli bien souvent avec avidité par le lecteur, qui se réveille de la léthargie dans laquelle ses sens se trouvaient ; dans l'univers réaliste, on nomme ce qui est, dans celui exotique – existe ce qui est nommé. Donc l'espace exotique est relié chez Valéry Larbaud surtout à la nomination – le premier pas afin de reconnaître quelque chose d'étranger. Issu d'une famille riche, ayant la possibilité de voyager pendant sa jeunesse dans toute l'Europe, Larbaud exalte le charme de l'errance, mêlé au sentiment du passage du temps. Le héros des *Poésies de A.O. Barnabooth* (1913) est un Péruvien riche, amateur de voyages, cultivé, sensuel, dont la personnalité reproduit les traits essentiels de la personne de Larbaud.

La toponymie

Dans la poésie de Valéry Larbaud, l'espace est issu d'une *approche quantitative*, et celle-ci est visible premièrement au niveau nominal. Les poésies de Larbaud débordent de noms étrangers, dont la mention génère l'illusion de la maîtrise de l'espace en soi : « Le désert, la prairie, les Andes colossaux,/Le Nil blanc, Téhéran, Timor, les Mers du Sud,/Et toute la surface planétaire sont à nous, quand nous voudrons ! » (*Europe*). L' « atlas » géographique de Larbaud est étendu, mais cet inventaire géographique est surtout sonore ; c'est le plaisir esthète de la sonorité qui semble se trouver à l'origine de vers tels : « Kherso, Abbazzia, Fiume, Veglia, villes neuves... », « Zara, Sebenico, Spalato, et Raguse/Comme un panier de fleurs incliné près des flots ;... » (*Europe*). Aussi, la sonorité large et ouverte de ces dénominations sert-elle à « ouvrir » le ton général du poème même. Ailleurs, les dénominations géographiques relèvent le contraste entre deux musicalités assez différentes – celle d'une langue romane, telle le français, et celle d'une langue germanique - l'anglais ou l'allemand : « Puis, je suis Rotten Row, vers Kensington, plus calme, » ; « O mon Welschland béni ! Romania solaire ! » (*Europe*). Ou encore Larbaud peut se plaire à réunir les

¹ Roger Mathé - *L'Exotisme*, Bordas, Paris, 1972, p. 171.

images de trois épisodes absolument anodins (une jeune femme revenant de la fontaine, deux jeunes filles allant au boulot, la danse d'une autre jeune fille - *Images*) en évoquant la sonorité toponymique (Kharkov, Rotterdam, Cordoue et Séville). La toponymie est pratiquement la seule modalité d'amener ces épisodes dans le plan de l'exotique, la description respecte les données du réalisme, étant circonscrite à un universel.

La démarche de relier l'exotisme à la valorisation poétique des sens est prolongée dans le visuel et particulièrement dans un contexte culturel marqué. L'exotisme est lié à l'inconnu, car, *a priori*, tout ce qui est connu intellectuellement jouit d'une certaine perception visuelle initiale (avec les « yeux de l'esprit » au moins). L'exotisme est donc relié à un jeu de la découverte ou – sinon – de la construction. C'est que Larbaud semble arrêter parfois son voyage de la découverte et il préfère construire un paysage personnel et bizarre, fait de larges étendues désertes - contrée infernale caractérisée par le noir de la combustion et du deuil, dont la lourdeur apaisante (« reflets de plomb », « montagnes de bitume ») est associée à l'artificiel industriel et dont le lien à la civilisation est fait par l'intermédiaire d'une étrange inscription - *Grand Hôtel (Centomani)*. C'est ce contraste entre la contrée désertique et les traces que la civilisation a laissées dans une région pratiquement issue de la cartographie personnelle du poète qui engendre le lyrisme. Larbaud réussit à échapper à la sécheresse de l'existence en apercevant l'écart entre le train de luxe et les bergers vêtus de « peaux de moutons crues et sales » (*Ode*) ; le sentiment de liberté sauvage engendré par l'âpreté de la Castille ou par la mer de Marmara le fait intégrer un instrument fondamental de la civilisation – le train – dans un immense organisme. Ce train de luxe - « portes laquées », « loquets de cuivre lourd » – oppose sa lourdeur et le luxe rigide à l'air des prairies traversées. Les contrées balkaniques sauvages ne semblent en rien pouvoir être soumises par la merveille luxueuse de la technique représentée par l'Orient Express. On peut parler d'un complexe de la civilisation chez Larbaud, qui paraît même inverser complètement les rapports historiques – sa muse se targue d'apporter « les dépouilles d'un nouveau monde » dans la vieille civilisation européenne : des boucliers de peaux peints, des canots en bois, des perroquets, des colliers d'or.

L'unicité des éléments

L'exotisme est souvent lié à un esprit exalté de la découverte, qui détermine le poète à postuler l'unicité des éléments les plus communs. Le moi poétique se présente devant la nature sauvage doué de la perception organisée de l'homme de goût, de celui qui est à même d'imposer son

rythme à la fluidité naturelle. D'ailleurs, une ancienne gare provinciale (celle de Cahors) est placée dès le début sous le signe de son caractère de « voyageuse » et de « cosmopolite », mais la notation réaliste reste banale et insignifiante, Larbaud oscillant entre le détail cru, réaliste et banal et la vision de la gare comme un carrefour cosmique (« *double porte ouverte sur l'immensité charmante / De la Terre* »); il pourrait s'agir d'un espace intermédiaire, mais celui-ci n'est plus que vide et tranquille, survivant par la parole poétique. Le cosmopolitisme s'entrecroise avec un certain nationalisme, mais chez Larbaud l'identité nationale n'est pas tant liée à la géographie, le sujet semblant se trouver dans l'espace exotique dès le début. L'exotisme de Larbaud n'est pas lié à l'exubérance des sens, mais il est surtout un exotisme de la survivance, cultivé, appuyé sur une démarche plutôt douteuse : le poète paraît lier des éléments de paysage à des toponymes soigneusement recueillis, en pratiquant une association par contiguïté. Il est vrai que, souvent, il s'évertue à créer un espace exotique, tout en faisant semblant qu'il vient d'y pénétrer et de le découvrir avec étonnement. Exotique n'est pourtant pas équivalent à sauvage chez Larbaud, dont le personnage parcourt des civilisations semblables à la sienne, son étonnement paraissant tirer sa source du fait qu'il découvre non des différences, mais des similarités. Toutefois, le plus souvent, chez Larbaud l'espace civilisé est peu peuplé, mais seulement animé par la lumière électrique. On peut parler d'un complexe de la civilisation dans le cas de cet écrivain, qui parvient à inverser complètement le rapport historique entre la tradition culturelle européenne et la fascination exercée par les civilisations lointaines, sa muse se targuant d'amener les dépouilles d'un autre monde dans la nouvelle civilisation européenne : boucliers de peaux peints, canots de bois parfumés, des perroquets, colliers d'or et une muse créole qui l'inspire. De cette manière, l'exotisme de Larbaud est en permanence dirigé par un esprit de conciliation, le poète fuit tout contraste trop violent et fond le lointain dans la pâte indéterminée d'un espace de transition. La rhétorique même de Larbaud – exclamative par excellence – s'avère donc suspecte, paraissant être dictée par son esprit contemplatif et par le rythme que lui impose la lenteur épicurienne de sa perception – « Je suis agi par les lois invincibles du rythme » (*Ma muse*).

Valéry Larbaud est ainsi conscient que ce rapprochement des espaces auquel il aboutit par l'exotisme est conditionné par une écriture qui s'avère être même duplicitaire. Non seulement l'espace extérieur est un lieu de dissimulation, mais le masque de Venise que le poète contemple est un réceptacle de l'artiste et du lecteur en même temps. Plus encore, ce masque que l'écrivain porte lorsqu'il écrit (même *en écrivant ce poème*) est décrit en détail, car Larbaud examine son reflet dans le miroir et pratique avec

volupté la distinction entre le moi empirique et celui artistique ; le geste d'identification des deux est fait avec une certaine violence (le baiser d'un lecteur – invoqué hypocritement sous le signe d'un célèbre vers de Baudelaire – presse une figure contre l'autre), leur conciliation semble se réaliser justement sous ce signe du lointain, qui assume en même temps une condition essentielle de l'exotisme - *l'unicité*.

L'unicité se trouve donc au fondement de l'exotisme, en faisant sortir du simple quotidien des éléments de paysage (l'oranger, l'auberge, la paloma – *Mers-el-Kébir*) sans que le poète s'évertue de trouver quelque élément caractéristique. L'exotisme est ainsi lié à un (rêve de l')exceptionnel, mais surtout à une manière d'ancrer ces éléments à un devenir intérieur, le lyrisme étant en soi un état unificateur. C'est le paradoxe de l'écriture exotique : tout en reflétant une errance, elle a besoin d'un lieu de figement, car l'on est exotique toujours par rapport à tel point fixe. Le plus souvent, ce point est constitué chez Larbaud par le toponyme, mais c'est pourquoi son exotisme paraît être ancré dans l'auxiliaire, en restant un instrument. Larbaud est exotique parce que – en absence de toute autre chose – il ne peut pas être autrement ; l'exotisme représente sa manière de fuir le commun, mais c'est justement cette démarche qui ancre l'exotisme de Larbaud dans le lieu commun et lui ravit les chances d'aspirer à l'infini.

Par conséquent, l'exotisme trouve son point de référence autour d'un repère fixe, souvent pas assez clairement identifié : quel serait le lien entre les orangers, la mandoline et l'auberge de *Mers-el-Kébir* ? Souvent ces vers représentent les descriptions d'un moment unique, d'un rêve, d'un souvenir, car l'exotisme a un très grand défaut : il *s'apprivoise* vite, il tombe dans le banal – il est bien naturel que la mandoline plaint, que la « paloma » bat de l'aile... Larbaud essaie d'unifier les éléments de tout un paysage par la force du sentiment poétique, mais c'est une certaine banalité de ce dernier qui fait fondre tout dans une pâte indistincte. Les éléments exotiques en soi sont peu nombreux et faciles à reconnaître, tels ceux-ci, et fonctionnent bien souvent en tant que *lieux de la mémoire*: « *Je reconnais/L'avenue des casinos et des cafés éblouissants,/Avec la perspective de ses blocs de lumière, blancs/À travers les rideaux pendants des palmiers sombres.* » (*Nuit dans le port*). Le lecteur peut se poser le problème de la manière dont tel ou tel sentiment aurait pu être mieux exprimé, mais le charme provient du ton personnel de Larbaud ; lorsqu'il énumère « *les coins de cette ville africaine* », il sombre dans le détail banal, tout en croyant pouvoir se sauver par une simple référence toponymique (« cette ville **africaine** »). C'est que l'exotisme facilite la constitution de tels paysages personnels ; son affinité avec le non-conformisme et son ouverture sont à même de construire un tel

tableau, lequel est vite attribué à un espace étranger – le Portugal, ensuite l'Afrique. Ainsi, l'espace exotique se prolonge chez Larbaud, qui l'apprécie selon une dimension horizontale, en avançant sans cesse avec sa vue. C'est autour d'une telle unicité que Larbaud se met dans une continuelle position de dialogue avec l'objet poétique ; ses poèmes sont parsemés d'exclamations, adressées à des objets, et qui ne représentent pas une rhétorique pure, car Larbaud suppose cette condition d'errance dont il se réclame comme caractéristique à toute l'espèce humaine. Le problème est qu'il voyage dans son propre univers, assez limité, qu'il essaie d'élargir seulement par telle ou telle note distinctive, mais sans que celle-ci ait la force de soutenir un approfondissement du sentiment.

L'influence culturelle

Mais cette capacité de l'espace exotique d'être reconnu peut être liée aussi à une certaine propension culturelle. Larbaud jouit de la facilité de traverser plusieurs paysages : une citation latine (*Carpe diem*) associée à la figure d'Horace et au tombeau d'Hamlet, le tableau de la mort d'un roi légendaire (La mort d'Attahualpa). La culture assure d'une part la reconnaissabilité de l'espace évoqué et - d'autre part - l'unicité si convoitée. L'extériorité à laquelle Larbaud fait appel peut être antique et littéraire (Homère, Virgile) ou mythologique (Neptune, les Néréides). Par l'exotisme historique et géographique, Larbaud semble postuler que, d'une part, « des lieux différents peuvent être réunis à l'intérieur d'un même temps », et, d'autre part, « des époques historiques distinctes peuvent trouver leur communauté à l'intérieur d'un même espace (poétique) ». Mais la rhétorique fixe justement ce qui aurait dû marquer une certaine distinction (« Ô Homère ! ô Virgile ! » - *Thalassa*) dans le régime du banal, peuplé par des lieux communs : les féeries et les vagues de l'océan, le printemps et l'automne marins, l'accalmie de la mer tranquille. Larbaud semble se tenir un peu hors de tout son univers poétique justement par cette compréhension par l'intermédiaire de l'énumération, car le poète ne veut pas tenir devant ses yeux tel objet poétique afin de pénétrer son essence. Dès que Larbaud sort de sous l'empire de l'exotisme ou du culturel, la banalité absolue s'installe en maîtresse : dans *Carpe diem...* la mer est d'un gris doux, la terre est bleue et le ciel bas (le seul moment lyrique, par la sympathie créée entre les deux éléments), le jour est triste, l'hôtel est éclairé à l'électricité, le port est tranquille et une jeune femme appelle son amour. Heureusement, voilà l'allusion livresque qui anime tout : la tristesse est pareille à celle ressentie par Horace ayant composé telle ode, l'hôtel est tout près du tombeau d'Hamlet, le port garde sa vie toujours grâce au prince danois et la

jeune femme tire sa nouvelle vie des comparaisons précieuses faites par l'homme se trouvant tout près d'elle. Le paradoxe est pourtant que ce sont justement ces allusions livresques qui mettent en évidence la banalité de l'univers, l'exotisme de Larbaud n'exploitant pas suffisamment le contraste entre le banal et la singularité.

Le rêve de construire un poème semble difficile à amener à jour tant qu'on ne peut faire appel à la référence culturelle (Homère, Virgile) ; de même, la Tamise ne peut être peinte sans rappeler une banalité de Mme d'Aulnoy² (« un des plus beaux cours d'eau du monde » - *Europe – Londres*). La référence culturelle est donc exploitée, malheureusement, du point de vue de sa faiblesse : seulement en tant que point d'appui, une sorte de citation sans guillemets, introduite de plus d'une manière assez grossière ; mais en même temps cette référence fait sortir en évidence le peu de consistance du thème de l'exotisme chez Larbaud, qui ne semble pouvoir dépasser le caractère instrumental.

L'exotisme est par conséquent lié plutôt à une rhétorique spécifique qu'à la constitution d'un objet poétique, étant conditionné par l'approche quantitative, le rapprochement des espaces et la référence culturelle. Pourtant, l'exotisme reste un instrument qui sert à suppléer plutôt un univers assez précaire et schématique ; l'exotisme de Larbaud l'aide souvent à survivre dans la poésie, mais pas à se forger une vraie existence poétique. C'est ce qui peut paraître une remarque sévère, mais en même temps il s'agit d'un éloge apporté au thème en soi ; l'exotisme s'avère à même de sauver une identité.

Œuvre de référence

Larbaud V, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1958

Bibliographie

Bancquart M-Cl, Cahné P, *Littérature française du XX-ème siècle*, PUF, Paris, 1992

Brunel P, *La littérature française du XX-ème siècle*, Armand Colin, Paris, 2005

Europe, no 798/octobre 1995, numéro dédié à Valéry Larbaud

Mathé R, *L'Exotisme*, Bordas, Paris, 1972

Robichez J (dir.), *Précis de littérature française du XX-ème siècle*, PUF, Paris, 1985

² Marie-Catherine, baronne d'Aulnoy (1651-1705), écrivaine française, un des auteurs se trouvant à l'origine du genre écrit du conte merveilleux, ayant passé une partie de sa vie en exil en Angleterre.

LE ROMAN D'UN SPAHI : UN RACIALISME DÉGUISÉ EN EXOTISME ?

Riham EL KHAMISSY
rihamelkhamissy@yahoo.fr
Université de Ain Chams, Le Caire, Égypte

Résumé :

Officier de marine, Pierre Loti publie un grand nombre d'œuvres telles Aziyadé, Rarahu et Madame Chrysanthème qui évoquent, pour la plupart, le thème de l'évasion vers les pays lointains fascinants. Or, dans Le Roman d'un spahi, Loti avance une situation différente : un spahi se trouve à l'étranger malgré lui. Cet auteur, fait découvrir aux lecteurs la vie du spahi exilé en Afrique noire. La présente étude s'assigne comme objectif de voir si, sous la plume de Loti, Le Roman d'un spahi relève de l'exotisme ou rompt avec ce dernier pour embrasser un racialisme vulgaire.

Mots-clés: Altérité, racisme/racialisme, exotisme colonial, Noir/nègre, Pierre Loti

Au XIX^{ème} siècle, « explorateurs, missionnaires, commerçants et, plus tard, administrateurs coloniaux, ethnologues et "écrivains voyageurs", tous ont un jour choisi l'aventure de l'Ailleurs (...). Ils ont surtout rencontré l'Autre et cette expérience a engendré une littérature abondante »¹. Cette littérature, à la fois riche et enrichissante, est appelée la littérature exotique. Or, à travers cette littérature, les auteurs français ont parfois jeté un regard négatif et dégradant sur le continent noir et ses habitants. Ceci a donné naissance à une sorte d'exotisme colonial puis à une littérature coloniale pure.

Placé dans son contexte historique, Loti est un écrivain de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. Écrivain de l'exotisme ou du colonialisme ? D'abord, il subit le charme des pays étrangers. Puis il y trouve un terme de comparaison lui permettant de critiquer la société qu'il découvre. Loti est lui-même la matière de son œuvre : c'est lui d'abord et partout. Chez Loti, « nulle objectivité, tout est interprétation et ne vaut qu'interprétation. Le monde est la représentation de l'auteur et rien d'autre »². Il s'estime tous les droits, les Autres n'ayant que fort peu.

¹ Carré, N., « Des explorateurs aux écrivains voyageurs : cheminements littéraires » in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*. N° 153. (« Voyages en Afrique de l'explorateur à l'expert »), Paris, janvier -mars 2004, p.7.

² Cario, L et Regismanset, Ch., *L'exotisme. La littérature coloniale*, éd. Mercure de France, Paris, 1911, p.199.

La présente étude s'assigne comme objectif de voir si, sous la plume de Loti, *Le Roman d'un spahi* reste tributaire de l'exotisme ou rompt avec ce courant.

Partant du principe suivant lequel l'altérité inscrit son existence *dans* et *par* le langage, nous tenterons de montrer le regard monolithique que le personnage de Loti porte sur l'Autre à travers les différentes formes lexicales de désignation/nomination et les procédés stylistiques qui participent à la transformation de Loti de l'enchanteur exotique au colonialiste raciste.

Un Ailleurs exotique ou colonisé ?

Le terme exotisme « porte bien en français cette ambiguïté : c'est à la fois le propre d'un objet (on parle de bois exotique) et d'un sujet (on parle de l'exotisme de G. Flaubert), alors que l'anglais distingue *exotism* (l'exotisme de la chose) et *exoticism* (le goût pour la chose exotique) »¹. L'engouement pour l'ailleurs exotique s'inscrit dans le cadre de l'ouverture au monde. Au XVIII^{ème} siècle, certains auteurs, pour décrire cet ailleurs, se contentaient de leur lecture. Dans *Lire l'exotisme*, Jean-Marc Moura écrit :

*Le cas de Victor Hugo, qui pourtant plaidait dès 1827 pour la couleur locale, le montre bien. Les Antilles de "Bug-Jargal" (1826) sont évoquées grâce au souvenir de lectures de B. de Saint Pierre et de Chateaubriand. "Les Orientales" 1829 décrivent un Orient qui s'inspire de "l'itinéraire de Paris à Jérusalem" de l'inévitable Chateaubriand et, dit-on, des impressions que le poète a recueillies en contemplant chaque soir, le coucher du soleil sur les jardins de Grenelle*².

Or, Loti, ce "collectionneur d'impressions", comme le surnomme Todorov³, s'inspire du vécu et de ses propres expériences, tout en y mêlant ses impressions personnelles. Le cadre spatial du *Roman d'un spahi* est l'Afrique saharienne. Loti ne manque de dépeindre les lieux : climat, chaleur, désert, soleil, sable : « C'est le Sahara, la « grande mer sans eau » que les Maures appellent aussi « Bled-el-Ateuch », le pays de la soif. »⁴ C'est un lieu de privation et de dépouillement où la préposition "sans" règne

¹ Staszak, J-F., « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in *Le globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, Neuchâtel, 2008, pp. 8-9.

² Moura, J-M, *Lire l'exotisme*, éd Dunod, Paris, 1992, p.77.

³ *Op.cit.*, p.409.

⁴ Loti, P., *Le roman d'un spahi*, éd. Du groupe ebooks libres et gratuits, p.7. NB. Nous avons opté pour la version électronique pour faciliter le repérage et le dénombrement de la fréquence d'un terme.

ainsi que toute forme de négation qui soustrait beauté et bonheur : « Ces plages du désert ont cinq cents lieues de long, sans un point de repère pour le navire qui passe, sans une plante, sans un vestige de vie. »¹. C'est également « le sable sans fin »².

Les adjectifs et les noms affectifs négatifs dénotent la réaction émotionnelle du spahi qui se reflète sur le paysage décrit :

*Triste automne, qui n'amène avec lui ni les longues veillées de France, ni le charme des ~~perles~~ gelées, ni les récoltes, ni les fruits dorés.*³

*Ô tristesse de cette terre d'Afrique !*⁴

*C'était triste le soir, dans ce quartier mort, isolé au bout d'une ville morte.*⁵

Dans ces pays, le tapage devient silence par son uniformité :

*Un bruit lointain de pilons à kousskouss, monotone et régulier comme sorte de silence, arrivait de Guet-n'dar, amorti par les couches chaudes et lourdes de l'atmosphère de midi...*⁶

Tristesse, silence, mort, pauvreté de la nature, malédiction. C'est ce que le spahi, de ses yeux de colon exilé, veut voir. Loti donne une vision tragique du continent africain. « De l'Afrique, Loti n'a vu que ce qu'il voulait voir, et a trop facilement réduit le continent noir fort mal connu en son temps à ce bout d'Afrique qui s'est offert à sa vue »⁷, écrit Edmond Mfaboum Mbiafu. Même quand il fait beau temps, le paysage n'inspire au spahi que le désenchantement :

*On respirait pourtant, ces soirs de décembre ; c'était un répit, cette fraîcheur pénétrante, cela causait une sensation de soulagement physique, – mais, en même temps, je ne sais quelle impression plus grande de mélancolie.*⁸

Ainsi, dès le début du *Roman d'un spahi*, le regard que le héros

¹ *Ibid.* (NB. Nous soulignons, p.7)

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p.150.

⁷ Mfaboum Mbiafu, E., « Images floues de Nègres en colin-maillard », 1/12/1997, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=207>, date de consultation, 2 septembre 2010.

⁸ Loti, P., *op. cit.*, p.74.

promène sur l'Ailleurs est celui du colonisateur. Cet espace autre est dénigré. Tout simplement parce qu'il diffère du sien. Bien plus, le spahi présume que ce pays est sujet à une malédiction :

Si tous ceux des bois de Galam étaient pareils, on pourrait encore s'acclimater dans ce pays maudit, qui n'a sûrement jamais reçu la visite du bon Dieu !¹

De chaque côté du fleuve s'étendaient à perte de vue de grandes plaines insalubres, désertes, éternellement chaudes, éternellement mornes... Et cela encore n'était que l'entrée de ce grand pays oublié de Dieu, – le vestibule des grandes solitudes africaines...²

Il convient d'ajouter que l'une des caractéristiques du roman dit « colonial » est la vision pessimiste du lieu colonisé, vision « qui prête au continent 'maudit' les couleurs de l'enfer »³.

L'Autre

L'altérité se conçoit en tant que rapport à l'autre. Lorsqu'au XVII^{ème} siècle, Pascal écrit « le Moi est haïssable »⁴, la première inférence que l'on pourrait faire serait logiquement « l'Autre est aimable ». Mais qui est cet Autre ? Son prochain ou son voisin ? Est-il près ou loin ? Au XVIII^{ème} siècle, toute une littérature romantique gravite autour de l'épanchement du Moi et du lyrisme personnel. Au XIX^{ème} siècle Arthur Rimbaud écrit « *Je est un autre* »⁵, on se demande ce que cela pourrait bien signifier : un autre moi-même, c'est-à-dire mon avatar, mon double, mon sosie, mon alter ego, ou au contraire, un autre qui ne me ressemble guère, pour ne pas dire qu'il est mon opposé ? Ce n'est qu'à la fin du XIX^{ème} siècle que l'Autre est immédiatement associé aux territoires lointains. Inconnu ou méconnu par les colons, il devient l'étranger.

L'Autre est négativement défini par « ce qui n'est pas moi » ou, comme le dirait la sémantique componentielle qui s'attache à l'analyse des

¹ *Ibid.*, p.88

² *Ibid.*, p.154.

³ Chevrier, J., "Les romans coloniaux : enfer ou paradis", in *Notre Librairie* n°90, Paris, octobre-décembre, 1987, p.70.

⁴ La citation (« *Le Moi est haïssable* ») est extraite des *Pensées* in Œuvres complètes, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954, p. 1126.

⁵ La citation (« *Je est un autre* ») est extraite de la "Lettre à Paul Demney", datée du 15 mai 1871, in *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud* réunies par Jean-Marie Carré, éd. Gallimard, coll. L'imaginaire, Paris, 1990, p. 43.

traits sémantiques, l'Autre est {+ différent}. Différent dans son corps, sa physionomie, sa couleur, son parfum, sa langue, ses croyances idéologiques et religieuses, ses mœurs et ses coutumes, sa culture, ses valeurs. Bref, une altérité radicale.

En littérature française, cette différence est tantôt appréciée, tantôt méprisée. Dans le premier cas, elle donne naissance aux plus beaux récits de voyages, œuvres exotiques et orientalistes, où l'Ailleurs est représenté comme un paradis. Dans le second cas, elle engendre le roman colonial où l'Ailleurs est un exil. Todorov a eu raison de dire, en parlant de l'exotisme colonial, que « l'exotisme s'inverse alors en nationalisme, et la xénophilie en xénophobie »¹.

Dans *Le Roman d'un spahi*, Pierre Loti évoque l'Autre inférieur par rapport à une certaine perception que l'auteur a de la norme et de la réalité. Nous étudierons, dans ce qui suit, comment l'Autre sera conçu, tour à tour, comme noir, non civilisé et inhumain.

L'Autre noir

L'Autre africain n'est pas l'égal du héros de Loti à cause de sa race qui le prédestine à être inférieur. Son aspect physique et sa couleur le condamnent à cette position hiérarchique subalterne. Isaac Bazié avait déjà fait référence aux ouvrages critiques qui ont pris le corps et la couleur de l'Autre comme facteurs essentiels de classification :

Plusieurs historiens des littératures francophones, notamment celle de l'Afrique subsaharienne, ont ainsi vu dans le corps un outil de classification de premier ordre dans leurs tentatives d'appréhender les productions littéraires. C'est ainsi que Jacques Nantet² parle de la "Négrité-culture et civilisation noire" dans son travail sur la constitution de la "littérature nègre". Plusieurs ouvrages s'annoncent avec des titres révélateurs comme les écrivains noirs de la langue française : Naissance d'une littérature³ de Lilyan Kesteloot (1963) ou La littérature nègre de Jacques Chevrier (1974). Cette pratique, qui visait à l'origine un but taxinomique trouve alors ses arguments a priori dans la couleur de la peau et donc du corps, à des fins de nomination et de particularisation de

¹ Todorov, T., *op.cit.*, p.421,

² *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Fayard, coll. Les Grandes Études littéraires, Paris, 1972.

³ *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Éd. De l'Université libre de Bruxelles, institut de sociologie, 1963. Épuisé depuis un certain temps, l'ouvrage est réédité par les soins de l'Agence universitaire de la francophonie sous un nouveau titre : *Histoire de la littérature négro-africaine* (Karthala/AUF, 2001)

*productions littéraires et culturelles autres*¹.

Le corps **noir** dans *Le Roman d'un spahi* est bien celui de l'Autre. Sa noirceur constitue l'essentiel des facteurs à l'origine de sa stigmatisation. Dans *Le Roman d'un spahi*, sur 187 pages, le terme "noir" est utilisé 135 fois, le mot "nègre(s)"/"négresse" 48 fois. Et l'on pourrait se demander quel motif expliquerait cette fréquence assez élevée. Déjà, le cadre de l'action est précisé dès le départ : l'Afrique. Ajouter l'adjectif "noir" à toute description des indigènes ne peut donc passer sous silence. Faut-il vraiment rappeler que les africains sont noirs ?

La « vieille négresse horrible, nommée Coura-n'diaye » est l'« ancienne favorite d'un grand roi noir »².

Fatou-gaye, petite captive de couleur qui sera la future maîtresse du spahi a « les paupières noires »³, les « bras noirs cerclés d'argent »⁴, « une peau lisse et noire »⁵ « deux petites joues noires »⁶, une « tête ébouriffée de mouton noir »⁷. Elle était également, au dire de Loti, « noire de figure et d'âme »⁸. Ajoutons que l'un des principaux vices de Fatou-gaye est sa noirceur : « Il a oublié qu'elle était méchante, menteuse et noire »⁹.

Le « noir » est pour le spahi synonyme de dégoût et de mépris. Dès son union à Fatou-gaye, la noirceur de celle-ci suscite chez lui une sorte d'horreur, même pendant l'extase :

*Et Jean, dans son délire d'ivresse, éprouvait encore une sorte d'intime horreur, en voyant sur ce fond d'obscurité crépusculaire trancher le noir plus intense de l'épousée, (...)*¹⁰.

Au beau milieu de cette négritude, Loti dépeint son héros, le spahi Jean Peyral, comme s'il brossait le portrait d'un ange que le sort a jeté dans les ténèbres. Sa beauté et sa force tiennent de sa race blanche :

¹ Bazié, I., "Corps perçu et corps figuré", in *Études françaises*, vol 41, n°2, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2005, p.12.

² Loti, P., *op.cit.*, p.9.

³ *Ibid.*, p.15.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.29.

⁶ *Ibid.*, p.46.

⁷ *Ibid.*, p.57.

⁸ *Ibid.*, p.133.

⁹ *Ibid.*, p.103.

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

C'était un homme de haute taille, portant la tête droite et fière ; il était de pure race blanche, bien que le soleil d'Afrique eût déjà fortement basané son visage et sa poitrine. Ce spahi était extrêmement beau, d'une beauté mâle et grave, avec de grands yeux clairs, allongés comme des yeux d'Arabe.

Le premier corps-à-corps nuptial entre Jean Peyral, le spahi, et Fatou-gaye, sa maîtresse africaine, est semblable à la coexistence quasi impossible de tout ce qui est contradictoire et hétérogène :

Il faudrait, pour peindre cette couche nuptiale, prendre des couleurs si chaudes, qu'aucune palette n'en pourrait fournir de semblables, – prendre des mots africains, – prendre des sons, des bruissements et surtout du silence, – prendre toutes les senteurs du Sénégal, – prendre de l'orage et du feu sombre, – de la transparence et de l'obscurité.²

Parmi les raisons pour lesquelles Jean Peyral n'a reçu ni légion d'honneur ni galons dorés, Loti cite son affaire avec Fatou-gaye, une femme noire :

Les galons dorés de maréchal des logis qu'on a souvent fait briller à ses yeux lui ont toujours été refusés. Pas de protecteurs, d'abord, et puis surtout, oh ! Scandale, vivre avec une femme noire!...³

Après la rupture, il retrouve sa dignité. Tel est le snobisme de l'homme blanc : « Il lui semblait d'ailleurs qu'il avait retrouvé sa dignité d'homme blanc, souillée par le contact de cette chair noire (...)»⁴

Or, le spahi a tort de penser que cette souillure sera effacée par le simple fait de mettre Fatou à la porte. La vie de couple qu'il a menée avec cette femme a engendré un fils métisse qui semble chercher « à comprendre ce qu'il était venu faire dans la vie, et comment son sang des Cévennes se trouvait mêlé à cette impure race noire »⁵. Nous partageons donc l'avis de Denise Brahimy :

Dans le roman de Loti, ce n'est pas le personnage Jean Peyral

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 62

³ *Ibid.*, p. 65

⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵ *Ibid.*, p. 161.

qui ressent l'interdit biologique, mais il découle de la structure du roman au point qu'on peut l'attribuer à l'auteur, grand connaisseur des situations coloniales. Ici comme ailleurs, les amours ne peuvent manquer de procréer, posant le problème du métissage. À cet égard, le roman de Loti porte une double condamnation, d'une part parce que l'enfant meurt à la fin du livre, tué par sa mère qui ne lui accorde aucun avenir, d'autre part parce que l'être métissé est stigmatisé comme monstrueux dès le début du livre, en la personne de la mulâtresse Cora, dont Jean Peyral s'est d'abord épris¹.

Les substantifs et les adjectifs "noir(e)", "nègre(s)" ou négresse(s) peuvent référer, par racialisme, à des attitudes, des voix :

(...) elle fit un petit salut à ressort, révérence de négresse, brusque et comique, et dit : Kéou !²

Anamalis fobil ! Hurlement de désir effréné, – de sève noire surchauffée au soleil et d'hystérie torride... alléluia d'amour nègre.³

Or, la négritude du corps n'est pas le seul motif de l'infériorité des indigènes. C'est cette idée que nous tenterons de développer sous la rubrique, l'Autre non-civilisé.

L'Autre non-civilisé

Dans toutes les sociétés et dans toutes les cultures, le corps, sa tenue, sa représentation sont liés à son statut et à un système de valeurs et de conduite précis. Qui dit corps, dit aussi les vêtements qui le couvrent. Au temps de Loti, les Occidentaux ont renforcé le rapport de l'homme à son corps. Les vêtements ont une dimension utilitaire et sont principalement au service de la pudeur et de la civilité. En outre, l'habillement traduit une aisance matérielle : les pauvres n'ont pas de quoi se couvrir le corps.

Ceci explique pourquoi la nudité des Africains ne cesse de choquer Loti. Mais au lieu d'être interprétée comme conséquence du paupérisme ou comme besoin de naturisme - afin de vivre en harmonie avec un climat tropical - la nudité des africains est vue par Loti comme signe de sauvagerie et d'impertinence. Bref, une conduite dépravée, libertine et

¹ Brahimi, D., « Amours coloniales » in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 153. (« Voyages en Afrique de l'explorateur à l'expert »), Paris, janvier – mars 2004, p.55

² Loti, P., *op. cit.*, p. 14

³ *Ibid.*, p. 59.

condamnables.

Les enfants sont généralement nus. Fatou-gaye, avant l'âge nubile, « allait généralement toute nue »¹. Généralement, les femmes mauresques étaient « des belles cuivrées à peine vêtues »² : elles s'enveloppaient de pagnes, et par-dessus, elles mettaient un boubou qui descendait en péplum jusqu'aux genoux. Dans les jours de fête, Coura-n'diaye, la vieille griotte, ex-favorite d'un roi, « (...) avait le torse effrontément nu »³, ce qui a surpris le spahi, d'autant plus qu'elle était une femme âgée, au corps couvert de rides.

Les croyances de l'Autre et ses pratiques superstitieuses échappent à l'entendement de l'homme occidental. Toute différence sociale et/ou culturelle est perçue par le héros comme un manque de développement et de civilité. La description péjorative de la scène du repas collectif chez Coura N'diaye, scène où femmes et animaux mangent presque ensemble, a pour visée de témoigner de la barbarie des femmes africaines :

Et pourtant, c'étaient des scènes très bruyantes et très impayables que ces repas : ces petites créatures nues, accroupies par terre, en rond autour de Calebasses énormes, pêchant à même dans la bouillie spartiate, toutes ensemble, avec leurs doigts. – C'étaient des cris, des mines, des grimaces, des espiègleries nègres à rendre des points à des ouistitis; – et des arrivées intempestives de gros moutons cornus ; – et des pattes de chat allongées en tapinois, – puis plongées sournoisement dans la bouillie ; – des intrusions de chiens jaunes, fourrant dans le plat leur museau pointu⁴

Le village Guet n'dar, village des autochtones, baigne dans une atmosphère de sauvagerie et de superstitions :

(...) Et, posés partout, de gros lézards fétiches, au corps bleu de ciel, dandinant perpétuellement de droite et de gauche, par suite d'un singulier tic de lézard qu'ils ont, leur tête d'un beau jaune qui semble faite en peau d'orange.⁵

Se croyant ensorcelée, Fatou-gaye emmène Jean chez un voyant-magicien nommée Samba-Latir afin d'obtenir de lui une amulette contre le mauvais œil car « dans la collection d'amulettes dont elle était pourvue,

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 159.

³ *Ibid.*, p. 81

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

(...) Il n'y en avait point encore contre le mauvais œil et les sorts que les gens vous jettent au passage »¹.

De même, afin de conjurer l'esprit malin qui venait de la toucher, elle recourt à l'aspersion : « Et, toute la nuit, elle avait été obligée de se tenir la tête dans l'eau, pour atténuer les premiers effets de ce maléfice »².

En outre, Loti ne manque pas de faire allusion aux rituels d'évitement de Fatou-gaye. Cette dernière descend d'une famille dont les membres meurent à la seule vue d'un hippopotame. Cela étant, Fatou est prête à faire mille détours pour éviter que l'une de ces bêtes ne pénètre dans son champ de vision :

*Fatou ne pouvait apercevoir un ngabou (un hippopotame) sans courir les risques de tomber raide morte ; – c'était un sort jeté jadis sur sa famille par un sorcier du pays de Galam (...)*³

L'amour que Jean Peyral voue à Fatou est moins une passion qu'un désir sensuel. Aussi Loti en évoquant cette relation souligne-t-il systématiquement l'emprise que Fatou possède sur le spahi :

*(...) – et, aujourd'hui, il était l'amant de Fatou-gaye, jeune fille noire de race khassonkée, qui avait jeté sur lui je ne sais quelle séduction sensuelle et impure, je ne sais quel charme d'amulette*⁴.

Face à sa maîtresse de couleur, le spahi a « *la vague frayeur de sorts et d'amulettes, crainte de je ne sais quels enchantements, quels liens ténébreux* »⁵. Jean, en tant qu'homme blanc - et par conséquent civilisé - ne croit point aux amulettes. Pourtant, il se demande souvent pourquoi il ne renvoie pas Fatou-gaye :

*Mais, était-ce puissance d'amulettes, – ou force de l'habitude, – ou inertie de sa volonté endormie par toutes les lourdeurs de l'air ? Fatou continuait à le tenir sous sa petite main, – et il ne la chassait point*⁶.

Cette contradiction est déroutante, comme le remarque Rolande L.

¹ *Ibid.*, p. 84.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 96.

LEGUILLON qui estime supportable que « Fatou-gaye jure au spahi qu'elle mourra si elle voit un hippopotame et qu'elle se couvre d'amulettes protectrices (...). Mais on accepte plus difficilement que le spahi lui-même frémissse et se sente glacé par une frayeur incontrôlable de mauvais sorts et d'amulettes »¹.

En brossant le portrait du spahi noir, Nyaor-Fall, Loti effleure, à la hâte et avec discrétion, la question de la polygamie, par l'usage du substantif « femmes » au pluriel précédé de l'adjectif possessif « ses » :

Celui-là était l'ami de Jean ; il l'emmenait chez lui, dans son logis indigène de Guet-n'dar ; il le faisait asseoir entre ses femmes².

Mode de vie, amour, magie, superstition, alimentation, tout semble donner au spahi un haut-le-cœur. Il regarde la culture autre comme inférieure et sauvage. Bien plus, il considère les personnes de couleur comme des sous-hommes. C'est ce que nous examinerons en détails dans ce qui suit.

L'Autre inhumain

Le *Roman d'un spahi* a cet inconvénient de réduire l'Autre jusqu'à lui ôter son humanité. Pour ce faire, Loti use de deux procédés principaux : la pratique des zoos humains³ et la chosification.

Le premier procédé assimile le roman de Loti à un bestiaire. De façon systématique, cet écrivain recourt au langage figuré (comparaison, métaphore etc.) qui puise dans le royaume animal.

Fatou-gaye « (...) savait quelles caresses de chatte faire à son amant »⁴. Lorsque le spahi lui rend une caresse, il lui semble « gratter la nuque du gros matou câlin »⁵. En évoquant les soins que cette femme porte à son corps et à sa tenue, Loti écrit : « Elle était toujours propre

¹ Leguillon, R- L, *Pierre Loti, une réévaluation de son œuvre*, Thèse de doctorat sous la direction d'André Bourgeon, Rice University, Houston, Texas, 1970, p. 236. Source : <http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/14633/7023544.PDF?sequence=1>, 2/10/2010.

² Loti, P., *op.cit.*, p.23.

³ Expression empruntée à Nicolas Blanchard, thème et titre de l'ouvrage collectif qu'il dirige, lequel est intitulé *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, éd. La découverte, Paris, 2004.

⁴ Loti, P., *op.cit.*, p.15.

⁵ *Ibid.*, p.35.

comme une chatte noire habillée de blanc »¹. Lorsqu'elle n'est pas une chatte, elle est un chien fidèle à son maître : « Il la considérait, du reste, comme un être inférieur, l'égal à peu près de son laobé jaune »². Souvent, Jean Peyral rapproche Fatou du singe ou encore d'un ouistiti « amoureux »³. Jean Peyral, « n'aimait pas voir le dedans des mains de Fatou, qui lui causait, malgré lui, une vilaine impression froide de pattes de singe »⁴. Il lui répète souvent : « Toi tout à fait même chose comme singe »⁵. Cette femme est considérée par le spahi comme un véritable mélange « qui sembl(e) tenir à la fois du singe, de la jeune vierge et de la tigresse »⁶. Elle marche « avec ce balancement de hanches que les femmes africaines semblent avoir emprunté aux grands félins de leur pays »⁷.

Fatou-gaye n'est pas le seul être associé aux animaux. Toute la population noire l'est également. Les nègres ont des chants de gaieté « bestialement sensuels »⁸. Les négresses ont des voix « aiguës qui semblent sortir de gosiers de singes »⁹. En mangeant, leurs gestes et leurs mimiques sont « à rendre des points à des ouistitis »¹⁰. En dansant, « on dirait les trémoussements d'un singe fou »¹¹. Le vieux Samba-boubou, le chanteur noir, « sifflait entre ses dents, et ce sifflement de reptile répété par tous ranimait leur ardeur comme par magie... »¹². L'amant noir de Fatou est assimilé à « une espèce de grand gorille noir »¹³. Le parallèle établi par Pierre Loti entre ces animaux et les autochtones vise à les déshumaniser : les noirs sont, en apparence, des hommes mais ne sont, en réalité, que des animaux. Tel semble être le message de Loti.

Cet auteur constate l'insatiabilité sexuelle des populations africaines et l'interprète comme conséquence logique de leur animosité. Il évoque « l'ignoble prostitution mulâtre »¹⁴, qui attend les spahis, les chants qui « avaient quelque chose de lourdement voluptueux et de bestialement

¹ *Ibid.*, p.71.

² *Ibid.*, p.95

³ *Ibid.*, p.29.

⁴ *Ibid.*, p.87

⁵ *Ibid.*, p.88.

⁶ *Ibid.*, p.96

⁷ *Ibid.*, p.95

⁸ *Ibid.*, p.57.

⁹ *Ibid.*, p.72

¹⁰ *Ibid.*, p.73

¹¹ *Ibid.*, p.79

¹² *Ibid.*, p.114

¹³ *Ibid.*, p.127.

¹⁴ *Ibid.*, p.23.

sensuel »¹. Cette sensualité est si perverse que les femmes violent les cadavres : « Les vieilles négresses, hideuses et luisantes sous le soleil torride (...) violaient ces morts avec une bouffonnerie macabre... »².

Cette animosité se transforme en monstruosité lorsque Loti présente Fatou-gaye qui, avant de se donner la mort, décide de tuer son nourrisson³.

Quand l'Autre n'est pas considéré comme une bête, il est chosifié par l'œil colonial de Jean Peyral. Ainsi, après avoir brossé un admirable portrait du spahi noir Nyaor-fall, Loti ne tarde pas à le chosifier en le qualifiant de « belle statue de marbre noir »⁴. Et l'on pourrait s'interroger sur l'effet que produit l'épithète « belle ». Euphémisme ? À supposer que c'est bien l'intention de Loti, il faut convenir qu'elle n'a point abouti : que cette statue soit belle ou de mauvais goût, qu'elle soit de marbre ou d'albâtre, elle reste une statue de pierre, donc un objet insensible et inerte.

La femme se transforme, sous la plume de Loti, en un être objectifié. Fatou-gaye a un dos « poli »⁵ comme la pierre. « Quand elle dormait, les bras relevés au dessus de la tête, elle avait une grâce d'amphore »⁶.

Somme toute, le *Roman d'un spahi* laisse transpirer l'égoïsme de Pierre Loti sous une étiquette plus large d'ethnocentrisme. Loti y pratique la discrimination raciale vulgaire en présentant tout d'un œil qui n'est pas celui du voyageur-explorateur mais celui du colon hautain. L'Autre indigène est traité comme inférieur, comme nous l'avons vu, à cause de sa couleur, de son incivilité et de son animosité. Loti présente les indigènes sans se soucier de comprendre leur culture mais s'obstine à les décrire et à les décrier.

Par conséquent, *Le Roman d'un spahi* est loin d'être exotique. Aucune composante de l'exotisme n'y est présente à part la notion de l'Ailleurs. Or, on n'y trouve ni le paradis terrestre ni le mythe du bon sauvage. C'est ainsi que Loti devient-il, par le *Roman d'un spahi*, un représentant de la littérature coloniale.

¹ *Ibid.*, p.57.

² *Ibid.*, p.183.

³ *Cf.*, *Ibid.*, pp. 184-185.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 63

⁶ *Ibid.*, p. 95.

Il n'est donc pas étonnant de voir les écrivains africains de l'époque coloniale et post-coloniale¹ lutter pour le rétablissement de leur culture et pour la reconnaissance de leur dignité africaine. Proclamant l'authenticité, ils prônent le retour à leurs traditions et à leurs valeurs ancestrales. Il faut admettre qu'ils ont raison bien de le faire !

Corpus

Loti, P., *Le Roman d'un spahi*, éd. ebooks libres et gratuits, source : http://elg0001.free.fr/pub/pdf/loti_roman_spahi.pdf

Bibliographie critique

Bazié, I., "Corps perçu et corps figuré", in *Études françaises*, vol 41, n°2, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2005, pp.9-24.

Blanchard, N., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, éd. La découverte, Paris, 2004.

Brahimi, D., « Amours coloniales » in *Notre Librairie*, N° 153. (« Voyages en Afrique de l'explorateur à l'expert »). Paris, janvier -mars 2004, pp. 52-59.

Cario, L et Regismanset, Ch., *L'exotisme. La littérature coloniale*, éd. Mercure de France, Paris, 1911.

Carré, N., « Des explorateurs aux écrivains voyageurs : cheminements littéraires » in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*. N° 153. Voyages en Afrique de l'explorateur à l'expert. janvier -mars 2004, Paris, pp.7-14.

Chevrier Jacques, "Les romans coloniaux : enfer ou paradis", in *Notre Librairie Revue des littératures du Sud*, n°90, (« Images du Noir dans la littérature occidentale»), Paris, octobre-décembre 1987, pp. 61-72.

Kesteloot, L., *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Éd. De l'Université libre de Bruxelles, institut de sociologie, Bruxelles, 1963.

Le Targat, F., *À la recherche de Pierre Loti*, éd. SEGHERS, Paris, 1974.

Leguillon, R- L, *Pierre Loti, une réévaluation de son œuvre*, Thèse de doctorat sous la direction d'André Bourgeon, Rice University, Houston, Texas, 1970. Source :<http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/14633/7023544.PDF?sequence=1>, 2/10/2010.

Mfaboum Mbiafu, E., « Images floues de Nègres en colin-maillard », 1/12/1997, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=207>, date de consultation, 2/9/2010.

Moura, J-M, *Lire l'exotisme*, éd Dunod, Paris, 1992.

Nantet, J., *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Fayard, coll. Les Grandes Études littéraires, Paris, 1972.

Staszak, J-F., « QU'EST-CE QUE L'EXOTISME ? », in *Le globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, Neuchâtel, 2008, pp.7-30.

¹ Citons à titre d'exemples Desmond Tutu, Wole Soyinka, Nelson Mandela, Amilcar Cabral, Kwame N'Krumah, Léopold Sédar Senghor, Amadou Hampathé Ba, Ahmadou Kourouma, Cheikh Amidou Kane, Ousmane Sembene, Bernard Dadié, Camara Laye, Djibril Tamsir Niane.

**LES DESSOUS DE L'EXOTISME INSULAIRE CHEZ LOTI ET LE
CLEZIO. DESCRIPTIONS CROISÉES DE LA FEMME INDIGÈNE :
MI-OUISTITI, MI-CANÉPHORE ANTIQUE**

Florence Lojacono
flojacono@gmail.com

Université de Las Palmas de Gran Canaria, Espagne

Résumé

Depuis la découverte du nouveau monde, le regard porté sur les terres lointaines est essentiellement masculin. Dans Le Chercheur d'or (1985), Voyage à Rodrigues (1986) et La Quarantaine (1995) de J.M.G. Le Clézio, comme dans Le Mariage de Loti (1880), la femme indigène est décrite selon l'imaginaire qu'elle évoque, selon les mondes qu'elle ressuscite, mais jamais selon ce qu'elle est. Mi-ouistiti, mi-canéphore antique, ce qui est toujours refusé à la femme indigène, c'est le statut de sujet, ici et maintenant. Et pourtant, ou à cause de cela, elle a un rôle clé dans la littérature exotique : c'est grâce à elle que l'homme occidental pourra se régénérer. Les descriptions des femmes indigènes faites par les Européens, en particulier l'examen des analogies employées, nous renseignent plus sur les aspirations et les cicatrices de la civilisation occidentale qu'elles ne brossent un quelconque tableau des antipodes. Si la femme indigène n'atteint pas le rang de sujet, c'est que cela nuirait à sa mission : permettre à l'homme de croire au recommencement possible. Le mythe de l'origine a déplacé son centre de gravité : de la terre à la femme. L'idéal restant, bien sûr, la combinaison de la terre la plus mythique – l'île – et de la possession la plus symbolique: la femme.

Mots-clés : exotisme, Loti, Le Clézio, Segalen, îles, femmes

Exotisme : primitivisme et vahiné

Dans la littérature exotique le discours primitiviste et la figure féminine tiennent une part importante, et depuis des temps fort anciens. Convenons tout d'abord avec Moura « de réserver l'épithète d'exotique aux représentations littéraires européennes des cultures du troisième cercle, c'est-à-dire à tous les pays perçus comme éloignés dans l'espace et par le mode de vie de l'Europe »¹.

¹ Moura, Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 38.

Le primitivisme

« L'interprétation primitiviste de l'exotisme est aussi ancienne que l'histoire elle-même »¹. Voyons-en quelques exemples. On est frappé, à la lecture de la trilogie mauricienne de *Le Clézio*², de *L'Évangile du soleil* du navigateur Alain Gerbault, de *L'Essai sur l'exotisme* de Victor Segalen, des écrits de Gauguin, du *Mariage de Loti*, par les similitudes que ces textes entretiennent, non seulement entre eux, mais aussi – déjà – avec les récits de Bougainville décrivant Otaïti. C'est ainsi que, de la *Très brève relation de la destruction des Indes* de Las Casas, parue en 1542, bien avant les *Cannibales* de Montaigne et près de deux siècles avant le voyage de Bougainville, aux romans de Loti, à la Suzanne de Giraudoux, cette « rêverie qui s'attache à un espace lointain et se réalise dans une écriture »³ comporte invariablement les mêmes ingrédients. Or ceci n'est point pour surprendre puisque ces rêveries puisent toutes à la source du discours primitiviste et que celui-ci naît du mythe des origines. Le primitivisme des découvreurs et des philosophes du XVIII^e, celui des romantiques du XIX^e, est toujours vivace au XX^e. C'est ainsi que Moura au sujet de *Le Clézio*, parle de récits « inspirés par une recherche néo-primitiviste »⁴. Le primitivisme, en effet, remonte le cours du temps jusqu'à rencontrer le Grand Temps qui est « le Temps primordial, le Temps où l'événement a eu lieu pour la première fois »⁵. Le Grand Temps est celui de la perfection des commencements et ce sont les balbutiements de l'humanité que l'Européen recherche dans ses escapades exotiques, qu'ils aient la forme du bon sauvage, de la vahiné ou de quelconque épiphanie de l'ignorance heureuse. Todorov, dans *Nous et les autres*, souligne que l'exotisme primitiviste « l'une des formes les plus caractéristiques de l'exotisme européen, [est] responsable de la figure du "bon sauvage" et de ses avatars »⁶. Il démontre que les trois principes caractérisant les « bons sauvages » sont déjà présents dans les récits de voyage du baron Lahontan chez les Hurons, dont les trois volumes furent publiés en 1703, bien avant *Le Voyage autour du monde* de

¹ Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989, p. 299.

² *Le Chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1986), *La Quarantaine* (1995).

³ Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992, p. 4.

⁴ Moura, Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 414.

⁵ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, [1963], Gallimard, Paris, 2002, p. 33.

⁶ Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989, p. 299.

Bougainville paru en 1771. Ces trois principes résument les traits pertinents du « primitif » et sont : la pauvreté, l'égalitarisme et la vie à l'écoute de la nature. Voilà posé le cadre du primitivisme culturel : « une projection idéale des premiers âges de l'humanité directement assimilable aux caractères des sauvages d'outre-mer »¹. C'est donc grâce aux indigènes que l'Européen peut encore croire aux premiers matins du monde, au recommencement possible, car « le bon sauvage ne représente pas l'autre radical, mais l'enfance de l'humanité »². Les dés sont donc pipés dès le départ : au fond du discours exotique, c'est l'humanité rajeunie qui fascine et non l'altérité qui intéresse. La vie sous les tropiques, en particulier dans sa forme la plus adamique, la robinsonnade, est un miroir qui nous renvoie les travers de nos propres sociétés.

*Plus qu'une étude comparative entre sociétés sauvages et civilisées, le primitivisme culturel proposait en dernière analyse de résoudre les difficultés des sociétés occidentales en tenant compte de cette nature universelle et originelle de l'homme*³.

Confronté à cette vision, l'Européen sera souvent tenté de renier sa propre culture pour adopter celle des indigènes, sentie plus authentique, plus proche du monde avant la faute, ou, ce qui revient au même, de la société avant son industrialisation et, dans tous les cas, du monde tel qu'il était « avant ». Gauguin, comme Loti, comme Gerbault se plaignent d'arriver trop tard. Or il est toujours trop tard quand ce qu'on recherche est l'origine de l'humanité. La description exotique, depuis un demi-millénaire, s'est figée en un horizon d'attente littéraire, social et commercial, et ce n'est pas trop d'en affirmer autant de sa personnification la moins connue et la plus désirée : la femme indigène.

La vahiné

De l'exotisme primitiviste à l'exotisme des sexes pour parler comme Segalen, de l'émoi de la découverte au plaisir de la possession, des terres intactes aux jeunes filles vierges, le pas est vite franchi dans l'imaginaire européen comme dans les récits qui en émanent. La Femme est même, avec la Musique et l'Art, un des seuls exotismes intacts ou en

¹ Vibart, Éric, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Éditions Complexe, Bruxelles 1987, p. 36.

² Pineri, Riccardo, *L'Île. Matière de Polynésie*, Balland, Paris, 1992, p. 59.

³ Vibart, Éric, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Éditions Complexe, Bruxelles 1987, p. 225.

puissance selon Segalen¹. À l'époque de la naissance de l'exotisme européen, si l'enchantement des mers du Sud ne doit plus grand-chose à la magie des Circé, il n'en est pas moins tout aussi redoutable. Les récits des découvreurs, en particulier depuis le Post-scriptum sur l'île de la *Nouvelle Cythère* publié en 1669 par Commerson, deux ans avant la relation de Bougainville, ont remplacé les philtres anciens : désormais on lit la potion au lieu de la boire. La liberté sexuelle des indigènes devient un thème récurrent des relations de voyage. L'amour, « au centre du grand débat qui est désormais celui des îles apparemment utopiques du XVIII^e siècle »², est le thème retenu par Diderot dans son *Supplément au voyage de Bougainville* comme il l'est du *Supplément au voyage de Cook* de Giraudoux. À propos de la littérature océanienne, Margueron note que « l'amour exotique prend une place disproportionnée dans les récits »³. Même si Éric Vibart fait remarquer que la liberté sexuelle prônée par les Lumières n'a rien à voir avec les exploits des marins en goguette et qu'elle témoigne « de tout un ensemble d'idées propres aux Lumières : état de nature, fondement des mœurs, attirance pour l'amour-désir, critiques des relations établies »⁴, il est révélateur que ce soit cette caractéristique qui ait été mise au premier plan par les voyageurs, les bâtisseurs de cités idéales, les romanciers. L'utopie sociale semble bien devoir passer d'abord par une utopie sexuelle, première et tangible étape de l'union des peuples et du retour à l'état de nature. La femme indigène prend alors très vite les devants de la scène exotique. Pour le « Blanc aux îles »⁵, elle est à la fois témoignage des âges à jamais révolus, promesse de plaisirs oubliés, possibilité de rédemption. Grâce à elle l'homme européen peut rejoindre son rêve d'une époque perdue et heureuse, dans l'indifférencié sexuel du mien et du tien. Dans la *Littérature des lointains*, Moura place Loti et Segalen aux antipodes l'un de l'autre : *Le Mariage de Loti* représenterait le pôle européen et la victoire du « Même » tandis que les *Immémoriaux* seraient la victoire de « l'Autre ». Il est cependant impossible de ne pas être sensible aux ressemblances entre ces deux passages, le premier de Loti, le second de Segalen :

¹ Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, [1978], LGF, Paris, 1999, p. 96.

² Fougère, Éric, *Le Voyage et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 67.

³ Margueron, Daniel, *Tahiti dans toute sa littérature*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 46.

⁴ Vibart, Éric, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Éditions Complexe, Bruxelles 1987, p. 140.

⁵ Margueron, Daniel, *Tahiti dans toute sa littérature*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 163.

La petite fille gaie et rieuse du ruisseau d'Apiré reparaisait avec toute sa naïveté délicate, et pour la première fois je songeais qu'il pourrait y avoir un charme souverain à aller vivre avec elle comme avec une petite épouse [...] à la conserver là telle que je l'aimais, singulière et sauvage, avec tout ce qu'il y avait en elle de fraîcheur et d'ignorance.¹

Outre la classique épouse maorie, dont la peau est douce et fraîche, les cheveux lisses, la bouche musclée, j'ai connu des caresses et des rendez-vous, et des libertés, qui ne demandent pas autre chose que la voix, les yeux, la bouche et de jolis mots d'enfants. Il est grand temps que je le réaffirme, avant la maturité : la jeune fille, la vierge, est pour moi la véritable amoureuse.²

Il va sans dire que « la littérature laisse supposer que les vahinés ont attendu les Européens pour connaître le plaisir des sens »³. Pensons à la jeune Rarahu du *Mariage de Loti*, mais aussi à Suryavati dans *La Quarantaine* de Le Clezio. L'amant étranger est « accueilli comme un dominateur »⁴ écrit Segalen au sujet de la femme maorie. La proie des îles est une créature au mieux innocente, au pire ignorante, mais, dans tous les cas, jeune et vierge. La satisfaction exotique, qu'elle soit étiquetée du « Même » ou du « Divers », est avant tout satisfaction sexuelle, et se conforme encore souvent au « célèbre programme de Loti : landing, loving, leaving »⁵. La femme indigène est, comme le fait remarquer Todorov, deux fois possédée : en tant qu'indigène et en tant que femme. Porteuse de deux handicaps, c'est une sorte « d'Indien au carré »⁶. La vahiné, la femme indigène par antonomase, est une non-personne à la puissance deux : non-personne car indigène, non-personne car femme. Ses représentations dans la littérature européenne correspondent à ce théorème. Au-delà des bons sentiments et des professions de foi publiques, l'examen attentif des descriptions de la femme indigène démentent pas l'équation : mi-animal, mi-vestige antique, la femme jamais n'atteint jamais la condition de sujet.

¹ Loti, Pierre, *Le Mariage de Loti*, [Rarahu, 1880], France Loisirs, Paris, 1988, p. 101.

² Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, [1978], LGF, Paris, 1999, p. 72.

³ Margueron, Daniel, *Tahiti dans toute sa littérature*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 46

⁴ Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, [1978], LGF, Paris, 1999, p. 130.

⁵ Halen, Pierre, « Proposition sur l'exotisme, avec une esquisse de Simenon en écrivain colonial », Georges Simenon et l'exotisme : actes du 5^e colloque international tenu à Liège les 17, 18 et 19 octobre 1996, *Traces*, n° 9, Centre d'Études Georges Simenon, Liège, 1997, p. 199.

⁶ Todorov, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, [1982], Seuil, Paris, 1991, p. 66.

Voyons à présent plus en détail ces descriptions dans *Le Mariage de Loti* (1880) et la trilogie mauricienne de Le Clezio, en particulier dans *Le Chercheur d'or* (1985) et *La Quarantaine* (1995). Près d'un siècle sépare ces œuvres, et pourtant un même primitivisme culturel les unit : les descriptions de la vahiné Rarahu obéissent au même dogme que celles de la manaf Ouma et de Suryavati.

Et l'or de leurs corps ? La femme : mi-chat, mi-singe

Segalen, dans le plan qu'il ébauche par pour son essai sur l'exotisme entend commencer par la sensation d'exotisme puis étendre peu à peu la notion « à l'autre sexe. Aux animaux (mais non pas aux fous en qui nous nous retrouvons si bien) »¹. Brossant un tableau de Gauguin, Segalen y voit « deux silhouettes femelles nues »² et il remarque que Gauguin « peignant les indigènes [...] sut être animalier »³. Décrivant la femme maorie, Segalen constate que « les divers dons animaux se sont incarnés en elle avec grâce »⁴. Elle est cependant, et on s'en réjouit, plus gracieuse que certains quadrupèdes, notamment après l'accouchement. En effet, après avoir mis au monde son enfant, « la Maorie n'est point parente au "petit mammifère de Laforgue"⁵, se dandinant, joyeux de se voir "délesté des kilos de ses couches" »⁶. Les comparaisons animales sont fréquentes en littérature et, si la femme y est décrite parfois comme un mammifère, elle recouvre aussi d'autres semblances. Dans la littérature exotique au contraire, le paradigme thériomorphe absorbe à lui seul grande part des comparaisons. De manière générale, le comportement des jeunes filles

¹ Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, [1978], LGF, Paris, 1999, p. 37.

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 165.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ Il s'agit d'un poème de Jules Laforgue, *Lohengrin, fils de Parsifal* : « C'est que, voilà ; je déteste en toi ceci, que, ayant des hanches sèches, bref anti-maternelles, tu marches cependant avec ce dandinement perpétuel de petit mammifère délesté depuis quelques jours à peine des kilos de ses couches (qu'est-ce qui vous fait rire ?), oui, dis-je, ce dandinement, comme tout étonnée de se trouver si légère après neuf mois de corvée, et t'en allant plus légère que nature, comme profitant de ta légèreté d'entr'acte, avant que ça recommence, et faisant même de ce dandinement de délivrance un appât à de prochains obérateurs ! Moi, j'appelle ça de l'aberration, de la légèreté. Tu saisis ? » in *Œuvres complètes*, Tome II, L'Âge d'homme, Lausanne, 1995, p. 427.

⁶ Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, [1978], LGF, Paris, 1999, p. 129.

indigènes est celui des animaux farouches. Il l'est aussi des petits garçons, pour peu que l'intérêt du narrateur soit plus sensible aux jouvenceaux. Ainsi Marcel, l'immoraliste de Gide, décrit le « mouvement de grâce animale et câline »¹ et la langue « rose comme celle d'un chat »² de Bachir, enfant arabe de Biskra, en Algérie.

En Polynésie, « l'ambiance aphrodisiaque des îles, l'extrême facilité des vahinés »³ ont assuré la réputation des îles depuis des siècles. Dans le duel qui oppose la vahiné à « l'article de Paris »⁴ ainsi que Cohn, le faux Gauguin mis en scène par Romain Gary dans *La Tête coupable*, appelle les mannequins européens venus poser à Tahiti, « la Tahitienne triomphait sur toute la ligne » car « il lui suffisait d'être exotique et d'évoquer la légende des mers du Sud »⁵. Aux îles, les charmes des femmes occidentales, aux yeux des européens « cèdent le pas à la vahiné fraîche, savoureuse et toujours prête »⁶ car ce qu'ils veulent tenir dans leurs bras ce ne sont pas des corps mais bien plutôt « le mythe qu'ils apportaient avec eux »⁷. Certains finissent par « s'encanaquer ». Simenon nous donne la définition de ce verbe dans un de ces romans gris :

*Tu sais ce qu'on appelle, dans les colonies, s'encanaquer ?
C'est se coller avec une indigène. Au début, on croit que ça n'a pas
d'importance. On la regarde comme un animal amusant. Puis on ne
peut plus s'en passer.*⁸

L'envoûtement opéré sur les mâles occidentaux par « des filles dont l'attrait principal était un aveu clairement affirmé de leur féminité animale »⁹ s'explique par le profond enracinement dans les mentalités européennes du primitivisme et de son corollaire, le mythe des origines. La femme indigène est ressentie comme plus authentique que « l'article de Paris », plus proche de la « vraie » vie, plus proche du Grand Temps. Son animalité est un gage de véracité, un témoignage des âges anciens, une promesse de plaisirs perdus.

La plupart des « Blancs aux îles » ne s'imprègnent que très superficiellement d'exotisme et s'ils « s'encanaquent », ce n'est que

¹ Gide, André, *L'immoraliste* [1902], Gallimard, Paris, 1993, p. 33.

² *Ibid.*, p. 34.

³ Reverzy, Jean, *Le Passage*, [1954], Seuil, Paris, 1996, p. 48.

⁴ Gary, Romain, *La Tête coupable*, [1968], Gallimard, Paris, 2000, p. 220.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁸ Simenon, Georges, *Long cours*, [1936], Gallimard, Paris, 1966, p. 113.

⁹ Gary, Romain, *La Tête coupable*, [1968], Gallimard, Paris, 2000, p. 225.

provisoirement. Rararu, comme Ouma et Suryavati, ne sont pas des individus doués de volonté propre. Dans l'œil mi-ethnologue, mi-nostalgique de celui qui les observe, la vahiné comme la manaf, sont des symboles de leur race, des vestiges d'un temps oublié, un témoignage encore chaud d'un temps déjà froid. Les seuls petits tahitiens qui trouvent grâce aux yeux de Gerbault sont ceux en qui il peut encore reconnaître « les vieilles qualités de leur race »¹. Puisque la femme indigène est avant tout une ressemblance, qu'elle ne peut être appréhendée qu'en termes connus qui annihilent la nouveauté de son altérité, on ne s'étonnera pas que les analogies animales pullulent chez Loti comme chez Le Clézio. Les tahitiennes à la cascade plongent « comme des dorades agiles »². Rarahu « cette enfant sauvage »³ petite épouse de Loti, est tuberculeuse comme l'est aussi Ouma dans *Le Chercheur d'or*. Elle est tantôt « moineau »⁴, tantôt « poisson-volant »⁵, tantôt encore « chatte »⁶. Elle a des « mines de souris »⁷, ses yeux sont « d'un noir roux, plein d'une langueur exotique, d'une douceur câline, comme celle des jeunes chats »⁸, et d'ailleurs elle a une « prestesse de jeune chatte »⁹. Rarahu chante avec différentes « voix d'oiseau »¹⁰. Son regard a la finesse maligne d'un « jeune ouistiti »¹¹ et elle fait « des grimaces de ouistiti »¹². Tétouara, la négresse, a « une gaîté simiesque »¹³. On remarquera que le nom donné par la femme indigène à son époux blanc, Mata Reva¹⁴, n'appartient pas au paradigme animal. En effet, précise Loti, « Rarahu n'avait voulu pour moi aucune ressemblance d'animal »¹⁵. Un jour que Rarahu est en larmes, Loti est surpris : « pour la première fois elle me semblait *quelqu'un* »¹⁶. Les italiques sont de l'auteur. C'est grâce à la vahiné, à la femme indigène en général, que l'homme peut étreindre l'exotisme et approcher au plus près du primitivisme qu'il est

¹ Gerbault, Alain, *Seul à travers l'Atlantique et autres récits*, Grasset, Paris, 1991, p.135.

² Loti, Pierre, *Le Mariage de Loti*, [Rarahu, 1880], France Loisirs, Paris, 1988, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 45.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 48. *Mata* signifie œil et *reva*, le firmament.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

venu chercher. Grâce à Rarahu, « cette petite personnification touchante et triste de la race polynésienne »¹, Loti touche aux racines d'une civilisation qui se meurt et peut s'en croire le dépositaire. La vahiné puise sa sève au fond intact des âges premiers, elle pousse² et s'épanouit pour le plaisir des hommes et meurt dans l'indifférence générale. Quand Loti se rend compte du sort qui attend Rarahu après son départ, il en est désolé : « pauvre petite plante sauvage »³. En 1887, *Madame Chrysanthème* reprend le même répertoire : les jeunes enfants ont des « minois de ouisititi »⁴, les jeunes japonaises ont « un air ouistiti »⁵. C'est le chat qui décrit le mieux les jeunes japonaises. Elles ont des « yeux de chat »⁶, parfois elles roulent « des yeux de chatte craintive »⁷, ont une « câlinerie de petit chat »⁸ et baillent « à la manière des chattes »⁹ et Chrysanthème, fatiguée, est en proie à « une série de petits bâillements de chat »¹⁰. Entre Rarahu et Chrysanthème, un point commun : il va sans dire que toutes deux se laisseront « apprivoiser »¹¹ par le narrateur, avec reconnaissance. Comme le signale Todorov, « la vision qu'à Loti de la communication entre races est semblable à celle de son contemporain Gustave le Bon : il y a d'une race à l'autre autant de distance que de nous aux animaux »¹².

Comme chez Loti, l'adjectif sauvage est utilisé de nombreuses fois chez Le Clézio pour qualifier la jeune fille indigène et son entourage. Ouma, « cette fille sauvage »¹³, est « d'une beauté sauvage »¹⁴, « elle est éclairée d'une joie sauvage »¹⁵, en somme, elle est « sauvage et étrange »¹⁶. « Cette jeune fille étrange »¹⁷ qui deviendra la compagne temporaire du

¹ *Ibid.*, p. 138.

² *Ibid.*, p. 144 : « les enfants croissent comme les plantes libres et sans culture ».

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ Loti, Pierre, *Madame Chrysanthème* [1887], Project Gutenberg < http://pierre-loti.com/files/Madame%20Chrysanthème_fr.pdf >, 2006, p. 6

⁵ *Ibid.*, p. 9

⁶ *Ibid.* pp. 5, 42, 61.

⁷ *Ibid.* p. 10.

⁸ *Ibid.* p. 19.

⁹ *Ibid.* p. 32.

¹⁰ *Ibid.* pp. 35, 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989, p. 346.

¹³ Le Clézio, J.M.G., *Le Chercheur d'or*, [1985], Gallimard, Paris, 2002, p. 253.

¹⁴ *Ibid.*, p. 229.

¹⁵ *Ibid.*, p. 242.

¹⁶ *Ibid.*, p. 333.

¹⁷ *Ibid.*, p. 212.

chercheur d'or est « farouche »¹. C'est une « jeune fille sauvage et belle »², « elle marche sans bruit avec des mouvements souples d'animal »³. L'animal auquel elle ressemble le plus est le cabri : elle bondit « pareille à un cabri »⁴, est « agile comme un cabri »⁵, « souple et rapide comme un animal »⁶. Alexis « appréhende l'instant où elle l'apercevra. Va-t-elle crier de peur et s'enfuir ? »⁷. Son regard est « comme celui d'un oiseau »⁸. Jean Onimus souligne d'ailleurs que « Le Clézio a un évident plaisir à décrire ces jeunes filles presque animales »⁹. Quand Ouma se rafraîchit dans la rivière « elle s'asperge la tête et le corps comme un animal qui se baigne »¹⁰. Le chercheur d'or parle à Sri, le petit-frère d'Ouma « comme à un animal effarouché »¹¹ et quand il aperçoit sa silhouette fine danser sur les rochers il n'est pas sûr « de ne pas avoir vu un cabri, un chien sauvage »¹². Un autre jour, il pense avoir vu la « silhouette de la jeune femme (...) mais ce ne sont que des singes »¹³. Un an après *Le Chercheur d'or*, *Le Voyage à Rodrigues* nous présente aussi « une jeune fille [...] agile comme les cabris »¹⁴ et le narrateur s'adresse à elle « comme on tend la main aux écureuils »¹⁵. Dix ans après *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine* reprend le thème du voyage aux origines de la mythologie familiale et nous porte encore une fois dans l'archipel mauricien. Suryavati est brune et fine « comme un drôle d'oiseau dégingandé »¹⁶. Parfois « elle ressemble à un chat »¹⁷, ses yeux « brillaient, jaunes comme des iris de chats »¹⁸. De passage à Maurice, le narrateur rencontre Lili, une jeune indigène qui, elle aussi, « saute comme un chat »¹⁹. Dans les oppositions du système de Sepulveda, les Indiens étaient aux Espagnols ce que la femme était à

¹ *Ibid.*, p. 216.

² *Ibid.*, p. 212.

³ *Ibid.*, p. 211.

⁴ *Ibid.*, pp. 206, 212, 224.

⁵ *Ibid.*, p. 348.

⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁹ Onimus, Jean, *Pour Lire Le Clézio*, PUF, « Écrivains », 1994, Paris, p. 130.

¹⁰ Le Clézio, J.M.G., *Le Chercheur d'or*, [1985], Gallimard, Paris, 2002, p. 222.

¹¹ *Ibid.*, p. 251.

¹² *Ibid.*, p. 255.

¹³ Le Clézio, J.M.G., *Le Chercheur d'or*, [1985], Gallimard, Paris, 2002, p. 368.

¹⁴ Le Clézio, J.M.G., *Voyage à Rodrigues*, [1986], Gallimard, Paris, 2002, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ Le Clézio, J.M.G., *La Quarantaine*, [1995], Gallimard, Paris, 2003, p. 88.

¹⁷ *Ibid.*, p. 362.

¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹ *Ibid.*, p. 511.

l'homme, et tous deux, Indiens et femmes étaient assimilés aux animaux, sans âmes¹. La persévérance des analogies thériomorphes, cinq cent ans plus tard, met à jour les dessous de certains stéréotypes qui, à y bien penser, sont beaucoup moins innocents qu'il n'y paraît.

La femme : mi-statue, mi-vestige

En remontant des récits de Le Clézio à ceux de Gerbault, des *Immémoriaux* au *Mariage de Loti*, puis jusqu'aux récits de Bougainville, et même jusqu'à ceux de Las Casas deux siècles plus tôt, les renvois à l'Antiquité sont nombreux. Les références à la Grèce antique dans les descriptions exotiques constituent un cliché depuis cinq siècles.

La civilisation européenne du XVIe est « allocentrique » puisque son centre lui est extérieur dans l'espace (Jérusalem est de plus sous une domination étrangère) et dans les temps (puisque le temps idéal est celui des Grecs et des Romains de l'Antiquité).²

Les premières descriptions des Tahitiens ont été modelées selon le canon antique. Aux yeux des artistes, « Tahiti restera toujours pour eux une sorte de Grèce, qu'ils teintent de leur mieux d'un exotisme tropical »³ rappelle Pinéri. Plus qu'une réelle réminiscence, cette association de la Grèce antique au Nouveau Monde, ressemble davantage à un argument d'autorité destiné à glorifier et à justifier les dépenses des grandes expéditions de la Renaissance. Les bons sauvages des *Cannibales* de Montaigne sont estimables dans la mesure où ils ressemblent aux Grecs et leur langage « a le son agréable, retirant aux terminaisons grecques »⁴. Ainsi est niée la différence, est interceptée l'altérité : le nouveau n'est qu'une répétition de l'ancien. Cette image a été reprise par la littérature jusqu'à former un cliché des fictions insulaires. Loti décrivant le buste de sa jeune femme, Rarahu, précise que « sa taille et sa gorge étaient arrondies et correctes comme celles des belles statues de la Grèce antique »⁵ et il admire, avec un soupçon de nostalgie, « la perfection et la grâce antique »⁶

¹ Todorov, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, [1982], Seuil, Paris, 1991, p. 195

² Todorov, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, [1982], Seuil, Paris, 1991, p. 142.

³ Pineri, Riccardo, *L'Île. Matière de Polynésie*, Balland, Paris, 1992, p. 58.

⁴ Montaigne, Michel de, *Essais*, Garnier, Paris, 1941.

⁵ Loti, Pierre, *Le Mariage de Loti*, [Rarahu, 1880], France Loisirs, Paris, 1988, p. 137.

⁶ *Ibid.*, p. 118.

de sa taille. Ses bras ont « une perfection antique »¹ et son corps a « une teinte fauve tirant sur le rouge brique, celle des terres cuites claires de la vieille Étrurie »². Le décor lui-même s'archaïse : à Papara les rameurs sont comme « des tritons antiques »³. De retour en France, Loti parlant des Tahitiennes affirme : « pas de régularité grecque dans les traits, mais une beauté originale qui plaît plus encore, et des formes antiques ».⁴ Michel dans *L'Immoraliste* décrit la mère de Bachir comme « pareille aux canéphores antiques »⁵.

Plus près de nous, Ouma, la jeune manaf de l'île Rodrigues, apparaît au chercheur d'or « drapée dans ses vêtements mouillés, telle une statue antique »⁶. Il voit « son profil pur, son front droit »⁷. Dans *La Quarantaine*, Murriamah, une amie de Surya « a un visage de déesse grecque »⁸ et dans le *Voyage à Rodrigues* une petite fille a un « visage sculptural de Noire »⁹. À Onitsha, dans le roman éponyme de Le Clézio, Oya est « pareille à une statue de pierre noire »¹⁰. La Grèce est partout, même à Tahiti. Dans *La Tête coupable*, Bizien, pour promouvoir le tourisme de masse, « voulait quelque chose de noble, de tragique, d'émouvant : quelque chose de grec. Il était possédé par les ruines grecques ». Pour celui qui joue les faux Gauguin, le lien est clair entre la femme indigène et le Grand temps : « la lourde beauté de ce corps aux formes primitives et comme archaïques dans leur rudesse lui donna une fois de plus le vertige des temps originels »¹¹. Romain Gary s'en prend ouvertement au cliché de la femme vestige et, rendant à César ce qui est à César, restitue à la Tahitienne la propriété de ses charmes. Lorsque Meeva, la vahiné de Cohn, confie :

– Mon popaa allemand disait qu'avec ma taille mince, mon
derrière ressemble à une amphore grecque.

Cohn fut outragé.

Ah non ! gueula-t-il. Qu'est-ce que ce besoin d'introduire en Polynésie
cette vieille roulerie de civilisation grecque, qui a déjà traînée
partout ?¹²

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ Gide, André, *L'immoraliste* [1902], Gallimard, Paris, 1993, p. 44.

⁶ Le Clézio, J.M.G, *Le Chercheur d'or*, [1985], Gallimard, Paris, 2002, p. 219.

⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁸ Le Clézio, J.M.G, *La Quarantaine*, [1995], Gallimard, Paris, 2003, p. 366.

⁹ Le Clézio, J.M.G, *Voyage à Rodrigues*, [1986], Gallimard, Paris, 2002, p. 18.

¹⁰ Le Clézio, J.M.G, *Onitsha* [1991], Gallimard, Paris, 1996, p. 152.

¹¹ Gary, Romain, *La Tête coupable*, [1968], Gallimard, Paris, 2000, p. 197.

¹² *Ibid.*, p. 249.

Bilan : la femme indigène ou la persévérance des stéréotypes.

« La femme est une île, Fidji est son parfum » disait un célèbre slogan publicitaire des années 80. Et la vérité n'est pas loin. La force de ce slogan vient de ce qu'il repose sur un socle imaginaire commun dont les deux pôles sont formés par l'île, désir mythique, et par la femme, désir exotique. À l'enthymème du slogan nous pouvons répondre par l'argument de la transitivité : si l'exotisme est une île et que l'île est femme alors l'exotisme est femme. C'est par transitivité que s'est forgé l'imaginaire européen, cristallisant dans la femme indigène l'essence même de l'exotisme et de ses promesses sucrées. La constance des clichés décrivant la femme indigène permet d'unir deux exotismes : l'exotisme impérial de Loti et celui, plus nostalgique¹, de Le Clézio. « L'un prétend illuminer quand l'autre espère l'illumination »². C'est dans la différence de ces deux verbes, prétendre/espérer, que se saisit le mieux la différence entre Loti et le chercheur d'or. Le rêve du bon sauvage né des récits des premiers découvreurs était celui de l'intégration au monde³. Les indigènes, en relation directe avec la terre, en accord avec la nature, étaient et sont encore, vus comme le gage d'une vie meilleure à chercher, non dans les lendemains qui chantent, mais aux origines de l'humanité. L'homme indigène, cependant, ne peut être possédé qu'une fois. De plus l'esclavage, s'il est rentable du point de vue économique, ne l'est pas du tout du point de vue mythique. Or l'Européen vit aussi de mythes. La femme indigène, « Indien au carré » rend possible la double possession, la première (économique) permettant de croire que la seconde (physique) est, si non voulue, du moins supportée. Elle est désirée, toujours, possédée, souvent, épousée, rarement, mais aimée, si par amour on entend la l'impossible substitution du sujet aimé, aimée donc, elle ne l'est jamais. Dépossédée d'elle-même, elle est « pareille à ceci » ou « comme cela », elle ressemble généralement à quelque animal ou à quelques statues. La comparaison est le procédé stylistique le plus utilisé pour la description de la femme indigène et le fait qu'elle soit décrite principalement par analogies avec, justement,

¹ « L'exotisme nostalgique métamorphose un ailleurs ténébreux en valeur, en territoire du bonheur, il reconnaît dans son obscurité la promesse d'une lumière », Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992, p. 269.

² Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992, p. 269.

³ Todorov, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, [1982], Seuil, Paris, 1991, p. 127.

ce qu'elle n'est pas, en dit long sur la profondeur de l'intérêt que lui porte l'Européen de passage sous les tropiques. La comparaison ici est destinée à déposséder le comparé de ses caractéristiques intrinsèques pour l'affubler des traits sémantiques du comparant. La femme indigène est particulièrement indiquée pour ce jeu de superpositions sémantiques : ce que l'Européen et l'écrivain apprécient surtout en elle, c'est la facilité qu'il leur est donné de l'habiller de leurs propres mythes. Face à la vahiné, le « Blanc aux îles » est emporté par la lame de fond de ses propres rêves. Car la femme évoque, la femme rappelle, elle n'est pas. À l'analogie, ce procédé stylistique qui la dépossède de son individualité, se rajoute la déshumanisation opérée par les paradigmes des comparants utilisés. Mi-ouistiti, mi-canéphore antique, au creuset des images attendues, meurt, ensevelie, l'âme de la femme indigène.

Bibliographie

- Bougainville (de), Louis-Antoine, *Voyage autour du monde par la frégate du Roi "La Boudeuse" et la flûte "L'Étoile"*, [1771], édition présentée, établie et annotée par Jacques Proust, Gallimard, Paris, 1982.
- Diderot, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville*, [1773-74], LGF, Paris, 1995.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, [1963], Gallimard, Paris, 2002.
- Fougère, Éric, *Le Voyage et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- Gary, Romain, *La Tête coupable*, [1968], Gallimard, Paris, 2000.
- Gauguin, Paul, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Gallimard, Paris, 1974.
- Gerbault, Alain, *Seul à travers l'Atlantique et autres récits*, Grasset, Paris, 1991.
- Gide, André, *L'Immoraliste*, [1902], Gallimard, Paris, 1972.
- Giraudoux, Jean, *Suzanne et le Pacifique*, [1921], LGF, Paris, 1997.
- Giraudoux, Jean, *Supplément au voyage de Cook*, [1937], Grasset, Paris, 2000.
- Halen, Pierre, « Proposition sur l'exotisme, avec une esquisse de Simenon en écrivain colonial » in *Traces*, n° 9, Centre d'Études Georges Simenon, Liège, 1997.
- Las Casas, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* [1542], Barcelona, Fontamara, D.L., 1974, 199 p. — *Très Brève relation de la destruction des Indes*, trad. Jacques de Migrode, Mille et Une nuits n° 250, Paris, 1999.
- Laforgue, Jules, *Œuvres complètes*, Tome II, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995.
- Le Clezio, Jean Marie Gustave, *Voyage à Rodrigues*, [1986], Gallimard, Paris, 2002.
- Le Clézio, Jean Marie Gustave, *Le Chercheur d'or*, [1985], Gallimard, Paris, 2002.
- Le Clézio, Jean Marie Gustave, *La Quarantaine*, [1995], Gallimard, Paris, 2003.
- Loti, Pierre, *Le Mariage de Loti*, [Rarahu, 1880], France Loisirs, Paris, 1988.
- Margueron, Daniel, *Tahiti dans toute sa littérature*, L'Harmattan, Paris, 1989.
- Montaigne, Michel de, *Essais*, Garnier, Paris, 1941.
- Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992.
- Moura, Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 1998.
- Onimus, Jean, *Pour Lire Le Clézio*, PUF, Paris, 1994.
- Pinéri, Riccardo, *L'Île. Matière de Polynésie*, Balland, Paris, 1992.

- Reverzy, Jean, *Le Passage*, [1954], Seuil, Paris, 1996.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, [1978], Paris, LGF, 1999.
- Segalen, Victor, *Les Immémoriaux*, [1907], Paris, Seuil, 1998.
- Simenon, Georges, *Long cours*, [1936], Gallimard, Paris, 1966.
- Todorov, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, [1982], Seuil, Paris, 1991.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989.
- Vibart, Éric, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1987.

SUPPLÉMENT AU VOYAGE DE COOK DE JEAN GIRAUDOUX : DES ESPACES FANTASMÉS

Françoise Bombard
francoise.bombard@ac-dijon.fr
Académie de Dijon, France

Résumé

Comment l'espace scénique supposé exotique de Supplément au voyage de Cook est-il envahi par des personnages venus d'ailleurs ? Le rivage tahitien devient un chantier de construction tandis que débattent des valeurs européennes Mr. Banks, marguillier britannique et Outourou, notable autochtone. Du hors scène viennent des corps désirables qui risquent fort de mettre à mal la moralité que professent les époux Banks. L'espace exotique n'est-il pas par essence celui qui dont les prestiges nourrissent l'imagination et le désir ? Si Tahiti est un rêve européen, l'Angleterre ne peut-elle alimenter les fantasmes tahitiens ? Pour échapper à la fascination, ne faut-il pas réduire l'espace de l'Autre au Même ? A ce jeu, les plus subtils ne sont pas ceux que l'on croit. Fantaisie brodée sur de multiples sources littéraires et sur fond d'entreprises coloniales, la pièce de Giraudoux congédie par l'humour aussi bien l'Arcadie de Cook que les utopies des philosophes des Lumières.

Mots clés : île, ici, ailleurs, altérité, imaginaire

*Supplément au voyage de Cook*¹ de Jean Giraudoux s'inscrit dans une actualité qui met à l'honneur les espaces lointains. « L'exotisme polynésien était alors à la mode », écrit Guy Teissier²: l'Exposition coloniale de 1931 avait offert « un tableau pittoresque et grandiose de la vie des pays d'outre-mer », montrant aux visiteurs les « demeures ombragées de Tahiti »³. S'y ajoutaient les récits du navigateur Alain Gerbault, publiés en 1929, et sa nouvelle traversée de 1932 à 1934 qui suscita l'enthousiasme des foules. L'Université s'emparait de l'exotisme comme sujet de réflexion⁴ et l'on rééditait le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot en 1935. Giraudoux, quant à lui, déplace le propos vers l'Angleterre puritaine et colonisatrice en reprenant à la relation de voyage

¹ Nous utiliserons l'abréviation SVC pour le titre de la pièce de Giraudoux.

² Teissier, G., Notice de la pièce, dans Giraudoux, J., *Théâtre complet*, Editions Le Livre de poche, La Pochothèque, Paris, 1991, p.1171. Pour alléger les notes, nous abrègerons en TC [P] cette édition de référence.

³ Ce sont les expressions du catalogue de l'Exposition citées dans Delort, J., « Notice de la pièce », dans Giraudoux, J., *Théâtre complet*, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p.1528. Nous abrègerons en TC [PI] cette autre édition de référence.

⁴ « G. Chinard publiait en 1934 une étude sur *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française aux XVII^e et XVIII^e siècles* » (Delort, J., « Notice de la pièce », dans, TC [PI], p. 1528).

du capitaine Cook¹ des noms de personnages et des éléments pittoresques. Espace étranger selon l'étymologie de l'adjectif « exotique », l'espace de l'ailleurs s'inscrit pourtant dans une géographie et même ce que nous appelons une géo politique qui sont celles des années 30, celle de la politique coloniale des grandes puissances². Dans quelle mesure *Supplément au voyage de Cook* offre-t-il au public de l'époque un miroir de cette réalité autant que de son imaginaire sur les îles du Pacifique ? Si l'espace exotique est celui d'un lieu différent qui exerce ses prestiges sur l'imagination, l'espace fantasmé ne se révèle-t-il pas avant tout celui de l'Autre, Otahiti pour les Anglais, la Grande-Bretagne pour les Tahitiens ? Comment les Européens métamorphosent-ils l'espace de l'Autre pour le rendre familier ? Comment, grâce aux pouvoirs conjugués de l'humour et de l'imagination, les Tahitiens peuvent-ils réinvestir cet espace que l'étranger a confisqué et dénaturé ?

Les îles du Pacifique, encore que plus accessibles pour les contemporains de Giraudoux que pour ceux de Cook, Bougainville ou Diderot, n'en exercent pas moins leur magie par leurs noms, par la flore et la faune qui les caractérisent ainsi que par les parures des autochtones. Les noms aux consonances étranges dépaysent : Otahiti, lieu où se déroule l'action de la pièce, garde chez Giraudoux sa graphie exotique, non seulement dans la didascalie initiale, mais également dans les répliques du notable tahitien, Outourou ; sur Bora-Bora vivent « Veramaïti et Oro, le premier couple³ ». D'autres noms, comme la Tasmanie, Bornéo, Wallis, les Hébrides, outre qu'ils permettent à des spectateurs aux connaissances géographiques peut-être vagues de rêver, évoquent les rivalités coloniales entre la France et l'Angleterre : Wallis, comme Bora-Bora, est à l'époque en Polynésie française alors que la Tasmanie fait partie du *Commonwealth*, que les Hollandais et les Anglais ont des possessions à Bornéo et que les Nouvelles Hébrides sont sous condominium franco britannique. Iles paradisiaques, espaces fantasmés comme tels certes, mais aussi lieux investis par les puissances européennes. Giraudoux s'amuse dans la pièce de l'auto satisfaction des Anglais du capitaine Cook qui ont réussi à

¹ *Relation d'un voyage fait autour du monde dans les années 1768, 1769, 1770 et 1771 par Jacques Cook, commandant le vaisseau du roi l'Endeavour*, traduite de l'anglais et parue à Paris chez Saillant et Nyon en 1774.

² Giraudoux lui-même en convient : « C'est une aventure coloniale ; un sujet, voyez-vous, tout à fait actuel et sans que je l'aie voulu. » (*L'Echo de Paris*, 6 novembre 1935), l'agression par l'Italie mussolinienne de l'Éthiopie en octobre 1935 conférant à la pièce de Giraudoux « une résonance toute particulière » (Teissier, G., « Notice de la pièce », *TC* [P], p. 1171).

³ *SVC*, 4, p. 572.

subjuguier les « sauvages » de la Terre de feu, à gruger ceux du Cap Horn et de la Tasmanie en leur offrant « en échange de leurs bijoux » des babioles, ces fameux tire-bouchons qu'ils essaient vainement de faire accepter aux Tahitiens¹ mais qui n'ont pu réfréner les ardeurs, forcément immorales, des femmes et la « frénésie qu'inspirent [aux] hommes [les] boutons d'uniformes » des marins². Enfin, que Tahiti, prétexte aux débats que l'on sait chez Diderot, île de la Polynésie française, soit le lieu scénique envahi par des Anglais, ne manque pas de sel.

La flore et la faune exotiques évoquées par les navigateurs dans leurs récits, étudiées par les savants qui les accompagnaient et en rapportaient des spécimens³, font rêver et ce d'autant plus que tout ce qui est nommé n'existe que dans le hors scène, autrement dit hors champ pour le spectateur : les essences d'arbres peuvent lui être connues par l'usage européen des bois exotiques, de même certaines fleurs cultivées en serre. Ainsi en est-il sans doute du palissandre, des acajous, des palmiers et des orchidées, du jasmin et des camélias. Mais pour le reste, il n'a plus qu'à imaginer à partir des gravures qu'il a pu voir ou de ses visites au Jardin des Plantes, opossum de Tahiti en quoi « l'étranger endormi » peut être changé⁴, sarigue de Tasmanie, tapir de Bornéo, et, pour Tahiti encore, les coquillages, « les insectes qui brillent⁵ », les mancenilliers et surtout cet « arbre qui fleurit tous les cent ans⁶ » ainsi que les animaux fabuleux évoqués par Outourou : ces « poissons dont les nageoires sont bleues » et ces « oiseaux dont les ailes sont rouges.⁷ » A la création de la pièce, le décor de Marino Andreu, évoquait la beauté de cette nature exotique par des contrastes de couleurs et des formes vagues suggérant des troncs d'arbres, des lianes et des fleurs exotiques⁸. Notons que l'espace tahitien n'est décrit dans aucune didascalie hors la mention « Une clairière de gazon⁹ », terme ambigu s'il en est. La nature exotique offre à l'homme coquillages, sources, herbe et, conformément aux

¹ SVC, 4, p. 571

² SVC, 1, p. 556.

³ Tel le Suédois Solander compagnon de Cook lors de son premier voyage et dont Giraudoux fait un quartier-maître.

⁴ SVC, 1, p. 558.

⁵ SVC, 4, p. 569.

⁶ SVC, 1, p. 560.

⁷ SVC, 2, p. 563.

⁸ *Athénée Théâtre Louis Jouvet, Recueil de programmes et de textes*, Paris, Editeurs divers, 1908-1981, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds de l'Association des Régisseurs de Théâtre, p. 81.

⁹ SVC, 4, p. 555.

utopies, point n'est besoin de travailler pour jouir de ces biens, au contraire¹.

Dans l'espace scénique triomphe l'animisme, comme en témoigne une didascalie qui sollicite l'imagination du lecteur : « Quelques autres [indigènes] se précipitent au pied de gros arbres et se livrent à une occupation mystérieuse.² » La distorsion entre les répliques du Tahitien Matamua et celles des Anglais souligne l'opposition entre deux visions du monde, l'une matérialiste, fondée sur la maîtrise et l'exploitation de la nature, l'autre sur une relation de type magique et poétique entre les hommes et la nature :

Nulle part les âmes ne se trouvent mieux qu'à l'intérieur des arbres. L'écorce les protège. Le feuillage les ombrage. Le vent les berce.³

Et pour loger les âmes des Anglais qu'ils vont accueillir, il faut déloger des « âmes vagabondes qui n'entendent pas les céder à celles des marins, de leur plein gré. C'est pourquoi les logeurs d'âmes répandent devant l'arbre un suc de fruit qui les attire et les englué, et l'arbre est libre.⁴ ». Ces pratiques étranges n'attirent bien sûr que le mépris et l'ironie des Anglais insensibles à la poésie de cet accord entre la nature et l'homme.

Qu'en est-il des Tahitiens eux-mêmes ? Le critique de la revue *Comoedia* avait apprécié, à la création, le contraste entre « la note exotique des pagnes fleuris » et les uniformes chamarrés des Anglais⁵. Outourou, joué par un Louis Jovet au visage et au corps noircis pour l'occasion, portait un pagne, des feuilles autour des jambes et des chevilles, force colliers de perles et boucles d'oreilles⁶. De ces ornements, dans le dialogue, les Anglais ne retiennent que la richesse des perles, des diamants et des rubis⁷. L'exotisme polynésien est aussi dans le *off* avec des chants d'hyménée et les « guirlandes de jasmin et de camélias⁸ » qu'apportent les femmes pour célébrer l'hymen de Mr. Banks.

¹ SVC, 4, p. 568.

² SVC, 1, p. 559.

³ SVC, 1, p. 560.

⁴ *Ibid.*

⁵ Delort, J., « Notice de la pièce », dans *TC [PI]*, p. 1530.

⁶ *Athénée Théâtre Louis Jovet, Recueil de programmes et de textes*, Paris, Editeurs divers, 1908-1981, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds de l'Association des Régisseurs de Théâtre, 1981, p. 80.

⁷ SVC, 4, p. 570-571.

⁸ SVC, 7, p. 580.

Les îles du Pacifique, et tout particulièrement Tahiti, lieu de l'action de la pièce, cristallisent pour le public des années 30 les rêves d'une nature paradisiaque, à la fois prodigue et merveilleuse. Quant à ceux que l'on appelle alors les indigènes, ils sont une curiosité au même titre que la flore et la faune. Mais Giraudoux ne se joue-t-il pas de ces images d'Épinal en élaborant un double imaginaire de l'île ?

Tahiti et la Grande-Bretagne « ont toutes deux les pouvoirs de l'étranger, de l'étrange, de l'ailleurs. », écrit J. Delort¹.

De façon surprenante, c'est le quartier-maître Solander qui, le premier, opère une inversion des regards sur les réalités de l'ici et de l'ailleurs, et ce dans un boniment de prestidigitateur qui a pour fonction de persuader les insulaires de la supériorité des Anglais :

J'ai fait surgir un œuf ! Non pas un œuf d'ici, un vulgaire œuf d'émou ou d'ornithorynque, mais l'œuf que pond dans mon pays un oiseau extraordinaire qui sort par la pluie et qu'on dénomme poule.²

Le jeu des antithèses entre les lieux (ici/ dans mon pays), et entre les qualificatifs de l'œuf, vulgaire (au sens de courant) / extraordinaire (qui a pour connotation l'étrange et le merveilleux) a pour corollaire un renversement d'importance. Les animaux *a priori* exotiques pour les Européens, ne serait-ce que par leurs noms, deviennent banals tandis que la poule a le statut d'oiseau exotique : Solander semble adopter le point de vue des Tahitiens, dans un discours qui en réalité cherche à les infantiliser.

Si les Anglais balaient d'un revers de la main les pouvoirs de l'étrange affirmés par Matamua, à savoir ceux des « âmes délogées de force qui font les tourbillons de la mer³ », il est plus difficile pour le couple Banks d'échapper à la séduction des jeunes et beaux corps tahitiens. Tahiriri qui veut obtenir de Mr. Banks un enfant, n'échappe pas elle-même à la fascination de l'étrange étranger : « elle brûle de convoitise devant le costume⁴ » de l'Anglais :

Mais quelle volupté cela doit être d'enlever peu à peu de Mr. Banks, et dans l'ordre qu'il indiquera, car sinon ma tâche me serait

¹ Delort, J., « Le Voyage de Cook » : supplément et déplacement », *Cahiers Jean Giraudoux*, Paris, Bernard Grasset, n° 12, 1983, p. 134.

² SVC, 1, p. 557.

³ SVC, 1, p. 561.

⁴ Delort, J., « Le Voyage de Cook » : supplément et déplacement », *Cahiers Jean Giraudoux*, Paris, Bernard Grasset, n° 12, 1983, p. 133.

impossible, cet entrecroisement d'étoffes, de courroies, de chaussettes et de jarretières, qui fait de votre corps une énigme.¹

Chez Giraudoux, il est clair que le désir de l'autre se nourrit précisément de son altérité. Ces accessoires de costume qui, à l'instar de la perruque de Mrs. Banks, semblent incongrus en face de la nudité des corps tahitiens apparaissent dès lors comme les révélateurs de ce que J. Delort appelle « la séduction de l'obstacle² », Tahiriri rêve également de « [se] frotter contre [l'Anglais] » et de prendre ainsi « le parfum de cette poudre noire dont [il] nourri[t] son nez !...³ ». Le tabac à priser du mari aura pour pendant « cette poudre blanche », de la vanille, que l'épouse jalouse découvrira un peu plus tard sur le vêtement de Mr. Banks⁴. A son tour, Vaïturuou, le fils d'Outourou, entreprend la conquête de Mrs. Banks en rivalisant avec les fantômes des désirs refoulés de celle-ci, cantonnés dans l'espace hors champ de l'Angleterre de sa jeunesse : artistes peintres, écrivains, joueur de tennis, et quelques autres. Mrs Banks repoussant ses avances, Vaïturuou rêve d'accompagner l'Anglaise dans son île avec son « corps invisible » : « Et en Angleterre, vous permettrez à mon corps non palpable tout ce que vous ne permettez pas ici à mon corps palpable ? [...]. Jusque dans votre lit ?⁵ ». Nous voyons comment le jeu sur l'espace fantasmé du pays étranger glisse vers l'espace du désir. Mais c'est bien dans l'ici, et avec son corps palpable, que Vaïturuou se prosterne devant elle « par trois fois avant de [l'] étreindre », et l' « enlace de guirlandes avant de [l'] embrasser.⁶ »

Quant à Outourou, devant le refus du marguillier d'accepter sa fille pour la nuit, il fantasme un espace moral pour lui incompréhensible : « Est-ce que, par hasard, en Angleterre les maris n'offriraient pas leurs femmes aux amis sympathiques ?⁷ ». Les réponses de l'Anglais le laissant perplexe : « Quelles mœurs singulières ! », s'écrie-t-il, sa réplique inversant le jugement ethnocentrique des Européens sur les mœurs exotiques. Outourou ne peut que proposer une explication concernant les villes nommées par Mr. Banks : « Je vois ! c'est que Birmingham et Glasgow sont deux villes ennemies, et ont des coutumes spéciales ?⁸ ». Pour autant, il n'est pas

¹ SVC, 5, p. 576.

² Delort, J., « Le Voyage de Cook » : supplément et déplacement », *Cahiers Jean Giraudoux*, Paris, Bernard Grasset, n° 12, 1983, p. 134.

³ SVC, 5, p. 576.

⁴ SVC, 7 p. 578.

⁵ SVC, 9, p. 588.

⁶ *Ibid.*

⁷ SVC, 3, p. 565.

⁸ SVC, 3, p. 566.

insensible à la magie que peut exercer sur l'imagination cette île inconnue, « toute noire de mineurs et ceinturée d'écume¹ ». Mais il ne se contente pas des propos de Mr. Banks sur les mineurs et la société, il demande à sa fille Tahiriri qui suivra Mr. Banks dans les moments où il « voudra plonger en soi-même » jusqu'à « sa grande île qui s'appelle l'Angleterre », un souvenir, comme s'il s'agissait d'un voyage touristique :

Rapporte un de ces objets que les Anglais appellent miroir, tiens-le au-dessus de leur île, et rapporte m'en le reflet. Je voudrais tant voir ce vêtement dont s'enveloppent l'hiver les villes et qu'on appelle le brouillard.²

Le Tahitien veut la vérité captée par le miroir qui fonctionne dans ce fantasme comme une plaque photographique, l'objet étant plus fiable que le langage, pourtant, n'est-ce pas un mirage ? Le brouillard, réalité insaisissable, serait fixé par un objet imaginaire, non au cours d'un véritable voyage, mais de la plongée de Mr. Banks dans son for intérieur.

L'Autre et l'Ailleurs ont en effet le charme de l'inconnu, qu'il s'agisse du brouillard anglais, des mœurs ou du costume des habitants de l'une et l'autre île. Le désir de possession trouve, par le moyen d'un objet magique, à savoir le miroir qui capte les images du monde, ou par celui d'un discours séducteur, les voies de sa satisfaction.

Mais la pièce est également une mise en cause de l'idée que se font les Européens de la nature et des « sauvages » : c'est sur le mode ludique et fantaisiste, et non dans le cadre d'une pièce à thèse, que Giraudoux s'en prend à la prétention des Occidentaux.

Comme le rappelle El Himani, Giraudoux dans un de ses romans, *Suzanne et le Pacifique*, « avait épinglé le rôle ingrat et maladroit de l'homme devant la nature. Robinson symbolisait l'attitude de l'homme occidental moderne : destruction massive des arbres pour construire une cabane inutile...³ » ; « son étroitesse d'esprit » et « sa méconnaissance des secrets de la nature⁴ » se retrouvent chez les Anglais du *Supplément au voyage de Cook*.

Or l'exploitation de ses richesses ne suffit évidemment pas à rendre familier un espace étranger : il faut le détruire plus subtilement en le ramenant au connu. Pour cela, il suffit, après l'avoir dépeuplé de ce qui fait

¹ SVC, 4, p. 574.

² *Ibid.*

³ El Himani, A., « L'Utopie girauducienne : néo-romantisme et nouvelle modernité », dans *Arcadie ou utopie ? Cahiers Jean Giraudoux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010, n° 38, p. 177.

⁴ *Ibid.*

sa spécificité, cet animisme peut-être vaguement inquiétant pour un esprit rationnel, et en tout cas risible, d'apposer la marque de la civilisation européenne. La première idée de Mr. Banks est la construction de la chapelle en lieu et place de la forêt¹. Voilà bien le moyen de vaincre l'animisme considéré comme de la superstition : les croyances de l'Autre, en ce qu'elles s'opposent à celles des Européens, ne sauraient avoir de valeur. Or, selon le Lieutenant du roi, il « convient [également] d'apporter à Otaïhiti un aménagement moral [...] ». La tâche de Mr. Banks est alors exprimée par une image prise à l'univers tahitien : « Il déposera dans votre corail le levain britannique. ² ». Il s'agit à proprement parler de dénaturer les mœurs tahitiennes et l'image du pain n'est pas anodine : en effet, les insulaires ont « l'arbre à pain » et ne voient pas la nécessité de travailler pour en fabriquer, comme l'explique plus tard Outourou à l'Anglais³. « Il serait sans précédent que du dépôt nocturne d'un marguillier presbytérien au milieu des palmiers, des orchidées et de la nature la plus vierge, il ne résultât pas un ordonnancement supérieur de l'humanité. », affirme Mr. Banks⁴. Cette prétention à modifier la nature, à tous les sens du terme, à y inscrire comme sur une page blanche les marques de « la » civilisation, entendons la civilisation européenne, est censée avoir pour effet de modifier les mœurs de ceux qui peuplent cet espace « vierge ».

Mais, pour écarter le spectre du désir qui a rôdé autour des époux Banks après les tentatives de séduction de Tahiriri et de Vaïtourou, il n'est d'autre moyen que de reconstituer, à grand renfort d'objets – déplacés à tous les sens du terme au bord du Pacifique – la vie ordinaire d'un couple britannique. Cela nous vaut l'une des scènes les plus drôles de la pièce, Solander devant apporter successivement le « tapis de liège pour [leurs] pieds », le crachoir de Mr. Banks, ses pilules et l'alcool pour son dentier⁵. Auparavant, il aura fallu broser les traces qu'ont laissées les étreintes fugaces de Tahiriri pour l'un et de Vaïtourou pour l'autre, encore que Mr. Banks semble le regretter :

Je me demande même si chacun de nous deux a eu raison de faire évanouir du costume de l'autre, par la brosse de Solander, ce fantôme que laisse l'amour sur le revers des gens habillés. ⁶

¹ SVC, 1, p. 561.

² SVC, 2, p. 562.

³ SVC, 4, p. 568.

⁴ SVC, 2, p. 563.

⁵ SVC, 10, p. 589.

⁶ *Ibid.*

Ultime précaution avant les préparatifs nocturnes avec les objets, cet ordre : « Et à propos de fleurs, Solander, coupez toutes celles qui dépassent de la forêt, elles attirent les insectes. ¹ » le sous-texte étant moins innocent : leur parfum sensuel ne risque-t-il pas de troubler le sommeil des époux et de peupler leurs rêves de fantômes désirables ? Il semble bien, d'ailleurs, que Mrs. Banks ait quelque difficulté à échapper à la fascination qu'ont exercé sur elle, à son esprit – si ce n'est à son corps – défendant, l'espace tahitien et Vaïtourou : ne voilà-t-il pas qu'elle imagine la métamorphose possible de son mari à propos d'une question on ne peut plus banale que pose ce dernier :

*Mr. Banks, déjà étendu – Je me demande si je vais enlever mon dentier cette nuit, Evelyn. Qu'en pensez-vous ? Mrs. Banks – Enlevez-le si vous ne voulez pas devenir Vahama. Mr. Banks – Vous dites ? Mrs. Banks – Mais si vous voulez devenir Vahama, gardez-le. Mr. Banks – C'est vous qui devenez folle, ou moi, Mrs. Banks ? Mrs. Banks – Hélas, mon ami, ni l'un ni l'autre.*²

Ce dialogue cocasse fait écho à une réplique d'Outourou qui vantait les mérites respectifs des trois jeunes hommes qu'il amenait à Mrs. Bank : « Si vous voulez un fils qui se change la nuit en ces esprits ailés à grandes dents jaunes appelés Vahama, prenez mon frère que voici. ³ ». Mr. Banks, satisfait des précautions prises pour réduire l'espace tahitien à une image rassurante, à un « symbolique tableau de l'Angleterre : deux superbes marins veillant sur la respectabilité des rêves d'un couple de marguilliers⁴ » s'endort, « en tenant [sa] tabatière. ». Et de conclure par la négation de l'espace exotique : « Au fond, nous ne sommes pas si mal que cela, n'est-ce pas, Evelyn ? Mrs. Banks – Oui, une vraie nuit d'Europe. ⁵ ».

L'humour de Giraudoux consiste alors à faire succéder à ce tableau des Anglais endormis (marins de garde y compris, comme le précise la didascalie) un autre tableau nocturne : « Outourou apparaît, dans la lune, suivi des habitants de toute l'île. ⁶ » puis un discours dont le propos est un démenti ironique au satisfecit exprimé par l'Anglais dans la scène précédente sur plusieurs points. En apparence, Tahiti sera devenu semblable à l'Angleterre : « Tous et toutes vous pourrez recevoir demain nos hôtes comme on les reçoit dans leurs propres villes. », mais la suite

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *SVC*, 8, p. 582.

⁴ *SVC*, 10, p. 590.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

laisse peu de chances aux Anglais. A Mr. Banks qui s'exclamait « Quel calme dans l'île ! Mes leçons ont déjà porté leur fruit. ¹ » répond la malice d'Outourou qui retourne contre les Européens leur leçon sur la propriété et le vol ; pire, les lits des marins sont installés « au faite des mancenilliers et au-dessus des précipices », les « arbres de mort » ayant été choisis à dessein à la place des cases bien orientées. Pour le Lieutenant du roi qui rejoint alors le notable tahitien, Tahiti est bien un lieu paradisiaque : son fantasme s'exprime dans une évocation à la Bernardin de Saint- Pierre ou à la Chateaubriand, grands pourvoyeurs d'exotisme, par le biais d'un lieu commun du romantisme, un paisible clair de lune pour lequel Giraudoux s'amuse à pasticher les rythmes ternaires de « l'Enchanteur » :

La nuit s'annonce si divine, l'aspect de votre île à travers ses feuillages et sous son clair de lune est tellement irrésistible, le parfum qu'elle exhale porte si peu au sommeil qu[e le capitaine Cook] vous fait demander [...] si, par hasard, les marins pourraient dès maintenant descendre à terre.²

La contradiction entre ces affirmations et ce qu'a dit Outourou au début de la scène, « l'effet des narcotiques dont nous avons chargé l'air a été rapide, et nos hôtes sont endormis³ », est patente et témoigne de la manière dont se construit un fantasme : dans et par le déni de la réalité.

L'espace tahitien paradisiaque devient un lieu de renversement carnavalesque des pouvoirs par le triomphe de l'humour et de l'imagination. Le motif du « bon sauvage » est plaisamment retourné : les Tahitiens de Giraudoux savent appliquer les leçons des Occidentaux pour reconquérir leur espace et sa magie toute naturelle, du moins à la fin d'un divertissement en un acte.

Il aura suffi de peu de temps pour que s'opèrent de multiples métamorphoses de l'espace, tant dans la réalité scénique que dans l'imagination des personnages, celui d'un de ces entre deux qu'affectionne particulièrement Giraudoux, moment dans lequel tout est possible et propice aux fantasmes : entre « avant le coucher du soleil » et le lever de la lune. Dans ce temps privilégié, Giraudoux joue sur un imaginaire de l'ici et de l'ailleurs en inversant les points de repères par le choix d'un lieu scénique exotique, mais aussi du fait que chacune des deux îles fascine les habitants de l'autre. *Supplément au voyage de Cook* offre donc la « possibilité de penser le dépassement de la séparation des imaginaires –

¹ *Ibid.*

² *SVC*, 10, p. 591.

³ *SVC*, 10, p. 590.

britanniques et insulaires –, à la fois analogues et différents, par un imaginaire collectif constitué à partir de l'échange théâtral », écrit J. Delort¹. En outre, cette « anti robinsonnade » ne voit-elle pas elle pas également, par une « relecture ironique de l'utopie du bon sauvage² », le triomphe du désir, à la fois dans sa dimension érotique et comme ferment de la contestation du pouvoir de l'Autre pour la reconquête d'un espace naturel et poétique ?

Bibliographie.

Giraudoux, J., *Théâtre complet, NRF.*, Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1982, publiée sous la direction de Jacques Body avec une préface de Jean-Pierre Giraudoux, une introduction générale de Jacques Body, et avec la collaboration de Marthe Besson-Herlin, Etienne Brunet, Brett Dawson, Janine Delort, Lise Gauvin, Gunnar Graumann, Wayne Ready, Jacques Robichez, Guy Teissier, Colette Weil, 1982, abrégée en *TC*. (Pl.)

Giraudoux, Jean, *Théâtre complet*, édition établie, présentée et annotée par Guy Teissier, avec une préface de Jean-Pierre Giraudoux, La Pochothèque, Le Livre de poche, collection « Classiques modernes », Paris, 1991, abrégée en *TC*. (P.)

Delort, J. « Le Voyage de Cook » : supplément et déplacement », *Cahiers Jean Giraudoux*, Paris, Bernard Grasset, n° 12, 1983, p. 127-140.

El Himani, A., « L'Utopie girauducienne : néo-romantisme et nouvelle modernité », dans *Arcadie ou utopie ? Cahiers Jean Giraudoux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010, n° 38, p. 125-247.

Hallak, C., *La Dramaturgie de l'invisible dans le théâtre de Jean Giraudoux*, Université François Rabelais, Tours, 1987, thèse dactylographiée.

¹ Delort, J. « Le Voyage de Cook » : supplément et déplacement », *Cahiers Jean Giraudoux*, Paris, Bernard Grasset, n° 12, 1983 p. 135.

² Teissier, G., « Notice de la pièce », *TC* [P], p. 1172.

**DE L'EXILÉ À L'INTÉGRÉ. EXOTISME ET QUÊTE DU MOI.
MICHEL DE L'IMMORALISTE DE GIDE**

Diana-Adriana Lefter
diana_lefter@hotmail.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Ce travail propose une analyse du processus transformationnel de Michel, personnage central de L'Immoraliste, à la faveur du contact avec le monde exotique de l'Afrique du Nord. Nous allons suivre son passage du statut d'exilé à celui d'impressionniste, puis de profiteur, pour arriver à celui d'intégré et nous allons également noter les étapes de la transformation et de la découverte de son moi au contact avec la culture, avec le climat, avec la religion et avec la population de la terre nord africaine.

Mots-clés : exilé, impressionniste, profiteur, intégré, moi

Le voyageur André Gide

André Gide est un voyageur et il aime faire de ses voyages les prétextes de ses œuvres fictionnelles. Sa jeunesse le voit déjà sur la riviéra française, en Bretagne, en Espagne, en Allemagne et en Suisse, et surtout en Italie, pays dans lequel il commence déjà à sentir le pouvoir libérateur d'un exotisme fait d'eau tiède et de soleil ardent.

Le premier contact avec la terre africaine arrive le 18 juillet 1893, jour où il s'embarque de Marseille pour l'Afrique du Nord, région qui deviendra dorénavant une sorte de terre promise de sa libération et de quête du moi. C'est le moment où il fait ses adieux à son « vieux moi », faux, hypersensible, castré par une mère autoritaire et envahissante, et chrétien. Il le dira d'ailleurs dans *Si le grain ne meurt* : « Je ne dis pas adieu au Christ sans une sorte de déchirement. »¹ C'est un long voyage qui dure jusqu'au printemps de 1894, et qui le porte de Sousse à Tunis et à Biskra et qui le fait balancer entre la souffrance physique de la maladie et l'initiation aux plaisirs de l'amour avec Meriem ben Atala.

Un deuxième voyage en Afrique, pendant les premiers mois de 1895 est l'occasion d'une ferveur littéraire et chrétienne qui aboutit au *Christianisme contre le Christ*. De l'octobre 1895 au mai 1896 Gide entreprend son premier voyage en homme marié, avec sa cousine Madeleine, en Italie et puis dans le Nord de L'Afrique : Tunis, El Kantara,

¹ Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972, p. 552.

Biskra, Touggourt. Au printemps de l'année 1899 André et Madeleine Gide font leur deuxième voyage en Algérie.

Notre intérêt pour l'un des plus célèbres récits gidiens est double : tout d'abord, c'est l'œuvre qui marque une période charnière dans la création d'André Gide, faisant le passage entre la littérature symboliste qui avait marqué sa jeunesse et la littérature plus engagée – dans quelque direction que ce soit – de la maturité. Ensuite, loin d'affirmer que *L'Immoraliste* est un récit simplement autobiographique, nous ne pouvons pas nous empêcher de constater quelques importantes et significatives coïncidences entre les éléments biographiques de la vie de Gide et des éléments du récit : l'époque dans laquelle est placée l'histoire de *L'Immoraliste*, 198..., correspond à l'époque pendant laquelle Gide entreprend plusieurs voyages dans le Nord de l'Afrique ; c'est aussi l'époque où André Gide épouse sa cousine Emmanuelle, comme Michel épouse sa cousine Madeleine.

L'Immoraliste retrace l'ardu effort de Michel de se découvrir et de s'accepter, au-delà même des contraintes. De cette perspective, le voyage dans l'Afrique du Nord le fait plonger dans une expérience toute neuve et parfois mal maîtrisée, mais de laquelle il sort renouvelé, le « nouvel être » qu'il avait tant désiré. Quatre sont les éléments qui favorisent, le long du voyage, la découverte que fait Michel de soi-même : la culture, le climat, la religion et la population.

La culture

Le voyageur Michel souffre, le long du voyage africain, une transformation qui le porte du « paraître » à « l'être »¹ et aussi une transformation culturelle qui le porte à valoriser sur la terre africaine ce qui est extérieur à la culture et à la tradition européennes. Le changement culturel accompagne le changement individuel, l'égoцентрист devient exote. L'attachement culturel à une tradition européenne millénaire exhorte le voyageur Michel à chercher en terre étrangère les vestiges d'une histoire et d'une mentalité européennes auxquelles il se sent attaché de par son éducation. La terre exotique du Nord de l'Afrique ne lui semble intéressante et attrayante que dans ce qu'elle hérite d'européen.

¹ Pour plus de détails sur le balancement des personnages gidiens entre le « paraître » et « l'être », voir Lefter, Diana, *Du Mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2008.

Au début de son voyage, Michel est un exilé¹ en terre étrangère et il manifeste une forte opposition au changement. Il demeure imperméable à l'influence africaine et ne cherche que se retrouver en y trouvant son ancrage culturel européen :

*Mon intention était de n'y rester que peu de jours. Je vous confesserai ma sottise : rien dans ce pays neuf ne m'attirait que Carthage et quelques ruines romanes : Tingat, dont Octave m'avait parlé, les mosaïques de Sousse et surtout l'amphithéâtre d'El Djem, où je me proposais de courir sans retard.*²

A la recherche des traces de l'europanisme pendant le premier voyage, pendant lequel Michel essaye de se trouver « chez soi » en reconstruisant sur terre africaine un décor culturel européen, auquel il est fortement attaché, se substitue, pendant le deuxième voyage, l'admiration effrénée pour ce qui est de spécifique dans la culture africaine. Même admiratif, le regard du voyageur reste exotique, parce que la culture africaine ne se définit pas par elle-même, mais par rapport à celle occidentale. La culture arabe est admirable aux yeux de Michel parce qu'elle est ce que la culture européenne ne l'est pas : spontanée, vivante, changeante, primordiale. Cette vision nouvelle sur la culture impose une nouvelle vision de la beauté : si pour l'europan le beau est culturel, interprétable est soumis à des canons artistiques, pour l'africain le beau est naturel, échappant ainsi aux normes et aux règles figées :

*Terre en vacance d'œuvres d'art. Je méprise ceux qui ne savent reconnaître la beauté que transcrite déjà et toute interprétée. Le peuple arabe a ceci d'admirable que, son art, il le vit, il le chante et le dissipe au jour le jour ; il ne le fixe point et ne l'embaume en aucune œuvre. C'est la cause et l'effet de l'absence de grands artistes...*³

¹ Nous employons ce terme dans l'acception de Tzvetan Todorov, qui voit dans ce type de voyageur une personne qui va dans un pays étranger, mais en évitant l'assimilation. [...] il ne recherche pas le renouvellement de son expérience, l'exacerbation de l'étrangeté ; [...] il ne s'intéresse pas particulièrement au peuple au sein duquel il vit. [...] il interprète sa vie à l'étranger comme une expérience de non appartenance à son milieu, et qui la chérit pour cette raison même. (Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989, p. 458.)

² Gide, André, *L'Immoraliste* in *Œuvres complètes* vol IV, NRF Gallimard, Paris, 1933, p. 22.

³ Idem., p. 159-160.

La religion

Les expériences sensorielles et culturelles que Michel éprouve en Afrique le font aussi repenser et remettre en question l'attachement à la religion. En Afrique, en état de maladie, Michel découvre qu'il doit subir une double guérison : une morale, et une autre corporelle, les deux devant aboutir au « nouvel être » qu'il recherche.

L'expérience exotique le porte vite à la conclusion que le salut – fut-il corporel ou de l'âme – est une question qui tient de l'individu, de son effort ardu de dépasser la maladie ou la contrainte : « [...] je devais lutter contre tout : mon salut dépendait de moi seul »¹ La dogme qui l'avait dominé en Europe cède peu à peu le pas à une religion plus naturelle et plus anthropocentrique. Suite à l'expérience exotique, Michel rejette tout salut divin, les prières de sa femme dans l'église et veut se sauver en vivant selon les règles de la terre nouvelle. C'est ce que ses amis remarquent également au moment où ils viennent le rejoindre en Afrique, à la fin de son exploit :

*Un changement se produisait en lui, que nous n'expliquions pas encore. Cela n'était plus le puritain très docte de naguère, aux gestes maladroits à force d'être convaincus, aux regards si clairs que devant eux souvent nos trop libres propos s'arrêtaient.*²

Sous l'influence de la terre exotique, l'enseignement même de la Bible apparaît à Michel comme une invitation à la libération et à la maîtrise de soi-même. C'est que le voyageur a échappé à la domination dogmatique que lui avait imposé sa terre de provenance et il peut lire la sainte Ecriture à la lumière des nouvelles expériences, y trouvant l'invitation à la liberté qu'il avait trop longuement ignorée :

*[...] – la Bible, - je la laissai s'ouvrir au hasard ; penché dans la clarté de la lune je pouvais lire ; je lus ces mots du Christ à Pierre, ces mots, hélas ! que je ne devais pas oublier : « Maintenant tu te ceins toi-même et tu vas où tu veux aller, mais quand tu seras vieux, tu étendras les mains... »*³

La sainte parole anticipe en effet la suite de la libération : l'individualisme ne devrait pas exclure complètement le communitarisme, cette étape que Michel n'arrive même pas à envisager à ce moment.

¹ Idem., p. 35.

² Idem., p. 11.

³ Idem., p. 52

Préoccupé à se définir comme individu, à trouver son moi, il peut renoncer aux autres sans sentir trahir l'éducation culturelle et religieuse, la morale reçues en Europe.

Michel fait d'autrui un simple instrument de sa quête de soi, séduit par l'exotisme de cet autrui ; mais il n'envisage nullement vivre et partager sa nouvelle vie. L'aventure exotique le rend étranger aux personnes avec lesquelles il avait partagé sa vie jusqu'alors : sa femme, ses amis, sa mère ; mais il est aussi étranger, non-intégré dans la communauté qu'il vient de connaître. Michel est donc doublement exotique : trop africain pour son entourage européen et trop européen pour ses nouveaux amis arabes.

Le climat

Au contact avec le climat de la terre exotique de l'Afrique, Michel dépasse son opacité culturelle et religieuse pour devenir un être sensoriel, perméable avant tout à la chaleur du nouveau climat. Avant tout, la chaleur le guérit de sa maladie, de sa faiblesse physique et devient le premier élément qui l'attire, sur la nouvelle terre. Michel devient un voyageur et un être perméable, non pas seulement au nouveau climat, mais aussi aux « nouvelles sensations » de toutes sortes ; cette ouverture qui deviendra finalement fascination favorisera sa transformation. Michel s'étonne, au début, de se découvrir, de découvrir ses sensations, d'observer renaître en lui des perceptions qu'il croyait endormies à cause des tabous, de la peur ou de l'auto-censure :

*Pourtant Tunis me surprit fort. Au toucher de nouvelles sensations s'érouvaient telles parties de moi, des facultés endormies qui, n'ayant pas encore servi, avaient gardé toute leur mystérieuse jeunesse. J'étais plus étonné, ahuri, qu'amusé...*¹

Ce ne sont, pour le moment, que des perceptions sensorielles inexplicables, mais qui éveillent déjà une sorte de plaisir, surtout corporel, que Michel cherchera au moment où il en deviendra conscient.

L'élément physique influencé en toute première instance est le sang, le fluide corporel porteur de la vie même.² Le sang acquiert dans *L'Immoraliste* une double valeur : signe de maladie et de faiblesse physique – c'est le mauvais sang craché par Michel dans le chemin de Sousse à Tunis, comme signe de sa maladie, une maladie qui guérit peu à

¹ Idem., p. 22.

² Pour une analyse plus détaillée du rôle du sang dans la transformation de l'être, voir Lefter, Diana, *op. cit.*

peu au contact avec la nouvelle terre, avec son nouveau climat. Le sang est aussi signe de vie et de santé corporelle, quintessence de l'exotisme désirable de la terre africaine. Le sang qui coule de la blessure de Bachir est le signe de la vie par excellence et d'une libération corporelle que Michel met en relation avec l'exotisme du climat, de ce climat dont la chaleur chauffe le fluide vital du jeune Arabe :

Il s'assit comme l'avant-veille, sortit son couteau, voulut tailler un bois trop dur, et fit si bien qu'il s'enfonça dans le pouce. J'eau un frisson d'horreur ; il en rit, montra la coupure brillante et s'amusa de voir couler son sang.¹

Ce qui frappe Michel c'est de voir chez autrui un comportement totalement différent du sien, mais qu'il trouve désirable. A l'horreur de Michel qui voit le sang craché correspond l'amusement de Bachir en voyant le sang couler de sa blessure. Il s'agit, par conséquent, d'une attitude qui témoigne de la différence culturelle : la pudeur de l'Européen rencontre la désinvolture de l'Arabe.

La Chaleur de la terre africaine touche Michel au point de le changer, d'influencer son corps. la rencontre, le heurtement des civilisations se traduit dans la lutte corporelle que livre Michel pour guérir, dans un permanent et presque douloureux balancement entre le froid et la chaleur, entre le tremblement et le délice. L'impressionniste² se laisse conquérir par la chaleur du climat, qui se reflète dans la ferveur avec laquelle les indigènes jouissent de la vie :

J'avais toujours ou trop chaud ou trop froid ; me couvrais aussitôt avec une exagération ridicule, ne cessais de frissonner que pour suer, me découvrais un peu, et frissonnais sitôt que je ne transpirais plus. [...] Toute sensibilité très vive peut, suivant que l'organisme est robuste ou débile, devenir, je le crois, cause de délice ou de gêne. Tout ce qui me troublait naguère m'est devenu délicieux.³

La guérison s'accompagne d'un intérêt toujours croissant pour s'intégrer dans ce cadre exotique, qui provoque une exaltation « des sens et de la chair ». Michel commence à se sentir perméable aux sons, aux couleurs, à la chaleur et à la sensualité de la terre africaine et par

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 31.

² Selon Todorov, « l'impressionniste est un touriste très perfectionné : d'abord il a beaucoup plus de temps que le vacancier, ensuite il élargit son horizon aux êtres humains, enfin il rapporte chez lui, non plus de simples clichés photographiques ou verbaux, mais, disons, des esquisses, peintes ou écrites. (Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 454-455.)

³ Gide, André, *op. cit.*, p. 37.

conséquent prêt à vivre à l'instar des indigènes. L'impressionniste tourne en profiteur¹, car pour Michel le but n'est autre que soi-même, la découverte et la libération de soi ; la terre et les habitants ne sont que des moyens qui servent à son propos.

La renaissance de Michel, qui est tout d'abord une renaissance physique, à la faveur de la terre africaine, correspond à une renaissance de cette terre-même. La porosité du corps de Michel va de pair avec la perméabilité de la nature, de la terre, comme pour annoncer la nouvelle saison : l'être du voyageur ne se sent dorénavant étranger à ce milieu exotique, mais intégré et prêt à se livrer à ses plus doux délices :

*Cette terre africaine, dont je ne connaissait pas l'attente, submergée durant de longs jours, à présent s'éveillait de l'hiver, ivre d'eau, éclatant de sèves nouvelles ; elle riait d'un printemps forcené dont je sentais le retentissement et comme le double en moi-même.*²

La sève de l'être humain, le sang, coule pour montrer la santé ; la sève de la terre, l'eau, annonce la chaleur bienfaisante de cette terre qui donne une nouvelle vie à celui qui la cherche et la veut.

La population

Si l'on se tient à la définition de l'exotisme donnée par Todorov, l'exotisme est la valorisation «d'un pays et d'une culture définis exclusivement par rapport avec l'observateur. [...] C'est un pays dont la seule caractéristique pertinente est qu'il ne soit pas le mien, dit celui qui professe l'exotisme.»³

L'Immoraliste de Gide nous propose une forme particulière d'exotisme, qui valorise, à côté du pays qui n'est pas sien, l'être provenant d'une terre, d'une culture et d'une religion qui ne sont pas siennes. C'est l'attitude de valorisation d'autrui, un autrui dans lequel le *je* regardant, l'observateur, trouve son moi idéal ou du moins un moi préférable. « Il s'agit donc moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, et moins de la description d'un réel que de la formation d'un idéal. »⁴

¹ Selon Todorov, « Son attitude [du profiteur] à l'égard des autres consiste à les utiliser à son profit ; il spéculé sur leur altérité. [...] L'autre est pris dans un rapport pragmatique, il n'est jamais le but même de la relation. (Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 453.)

² Gide, André, *op. cit.*, p. 50.

³ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 355.

⁴ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 355.

Pour Michel de *L'Immoraliste*, l'exotisme s'actualise avant tout dans la population de la terre africaine. Avant même de remarquer l'exotisme du pays, Michel observe et se sent attiré par l'exotisme des jeunes Arabes qu'il rencontre déjà dans les moments de maladie. L'exotique est alors synonyme de différent, de libre surtout, de sain, donc de désirable. Michel sent son penchant pour le corps exotique et exposé du jeune Bachir, le petit Arabe que Marceline invite dans la chambre de Michel, pour divertir son mari. la presque nudité de Bachir est signe de la disparition de toute contrainte : culturelle, morale, religieuse :

Je remarque qu'il est nu sous sa mince gaudourah blanche et sous son burnous rapiécé. [...] Je le regarde ; il semble avoir oublié qu'il est là. Ses pieds sont nus ; ses chevilles sont charmantes, et les attaches de ses poignets. [...] Sa gandourah, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. J'ai le besoin de la toucher.¹

C'est le premier moment où l'européen Michel montre la volonté du contact avec l'exotisme qui l'entoure, il veut le connaître et trouver dans l'autrui exotique ce qu'il n'est pas. L'homme cultivé qui cherchait, au début de son voyage africain, les vestiges de l'Europe en terre lointaine, s'approche maintenant de ce qui est totalement étranger à l'héritage européen. Le besoin de toucher le jeune Bachir traduit en effet le besoin de Michel de devenir un impressionniste. Le simple contact visuel avec Bachir éveille le besoin d'aller plus loin, ce qui est typique pour l'impressionniste : « perception de sons, de goûts, d'images insolites, observations subjectives sur les mœurs des autres, ou encore rencontres érotiques. »²

L'exotisme de Bachir ne vient pas tout d'abord de l'appartenance culturelle ou religieuse, mais de par sa corporéité, de par sa santé. Le corps sain de l'Arabe est pour Michel une image insolite, très différente de la sienne et la promesse d'une expérience érotique que Michel a encore peur de s'avouer. La beauté et la santé deviennent les éléments constitutifs de l'exotisme du jeune Arabe, des qualités que Michel voudra s'approprier par la suite :

Quand il riait, il découvrait des dents très blanches ; il lécha plaisamment sa blessure ; sa langue était rose comme celle d'un chat. Ah ! qu'il se portait bien ! C'était là ce dont je m'éprenais de lui : la santé. La santé de ce petit corps était belle.³

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 30.

² Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 455.

³ Gide, André, *op. cit.*, p. 31.

Le regard admiratif du voyageur pour la population indigène, surtout pour les jeunes garçons change, pendant le second voyage, en regard critique. L'impressionniste est devenu un assimilé¹ qui observe d'un œil critique maintenant les êtres qu'il avait considérés désirables autrefois. Michel voit maintenant dans ces jeunes jadis agréables l'image vivante de la décrépitude, de la perte et de la destruction. Moktir est le seul qui suscite toujours le regard admiratif de Michel. C'est la beauté du jeune homme, intacte encore, qui attire l'européen, qui y voit la quintessence de cette terre exotique et érotique à la fois. C'est une invitation à se pousser à bout, à toucher aux limites sans se perdre, sans s'anéantir, en étant toujours soi-même. C'est l'idéal de Michel :

*Et Moktir ? [...] Non ! celui-là n'a pas failli. Même mon souvenir ne me le représentait pas si superbe. sa force et sa beauté sont parfaites.*²

Moktir est surtout celui qui lui facilite l'expérience érotique africaine, étape incontournable pour le profiteuse. Il porte Michel dans le café maure où il connaît la sensualité du toucher d'une femme inconnue, mais qui incarne tout l'érotisme et toute la provocation de la terre africaine, insoumise et libre.

Le nouvel être

L'Immoraliste est le récit d'un double voyage dans la terre exotique de l'Afrique du Nord ; ce sont deux voyages qui marquent deux étapes distinctes dans l'existence de Michel. Le premier est plutôt la quête échouée du voyageur qui ne réussit pas à mener à bonne fin sa transformation, c'est-à-dire le passage du *paraître* à l'*être*. En effet, le premier voyage est porté à son terme dans le Sud de l'Italie, terre où Michel retrouve la nature accueillante et la chaleur de l'Afrique et où il réussit finalement à se trouver en découvrant une corporéité perméable aux stimuli de la nature : libre, poreuse, prête à se dévoiler. Quelques mois plus tard, le second voyage en Afrique est fait par un autre Michel, celui transformé, celui qui a cessé de paraître. C'est le « nouvel être » qu'il est devenu suite au contact avec la terre exotique. Cette fois, l'Afrique est

¹ Pour Todorov, l'assimilé « veut connaître les autres, parce qu'il est amené à vivre parmi eux ; il veut leur ressembler, parce qu'il souhaite être accepté par eux. [...] Quand le processus de connaissance et d'identification est suffisamment avancé, l'immigrant devient assimilé » il est « comme » les autres. » (Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 456.)

² Gide, André, *op. cit.*, p. 162.

pour Michel la terre du désir et non plus la terre exotique. Il ne ressent plus la terre africaine comme étrangère, il ne la regarde plus avec la réticence froide de l'européen soumis aux tabous et aux contraintes, mais avec l'ouverture de celui qui se revendique de cette terre, parce qu'il est issu de sa sève.

Michel est un assimilé qui perçoit avec joie et volupté la chaleur du Sud. la terre de l'Afrique est le témoins de son devenir, et c'est avec les yeux de celui qui y appartient que Michel l'évoque : terre du désir, des sens, de la liberté totale, à la faveur de la chaleur et de la mer :

Le souvenir et le désir du Sud m'obsédait. [...] L'approche de Tunis... Comme je suis changé !

Il fait chaud. Il fait beau. Tout est splendide. Ah ! je voudrais qu'en chaque phrase, ici toute une moisson de volupté se distille... En vain cherchais-je à présent à imposer à mon récit plus d'ordre qu'il n'y en a eu dans ma vie. Assez longtemps j'ai cherché de vous dire comme je devins qui je suis. Ah ! désenbarasser mon esprit de cette insupportable logique !... Je ne sens rien que de noble en moi.

Tunis. Lumière plus abondante que forte. L'ombre en est encore emplie. L'air lui-même semble un fluide lumineux où tout baigne, où l'on plonge, où l'on nage. Cette terre de volupté satisfait mais n'apaise pas le désir, et toute satisfaction l'exalte.¹

L'expérience africaine pendant laquelle Michel est à tour de rôles exilé, impressionniste, profiteur et assimilé aboutit oui au but initial : celui de se découvrir par la libération de toute contrainte, de tout tabou. Michel ne doit plus paraître, il peut librement être, sans porter le masque :

Ce qui m'effraie c'est, je l'avoue, que je suis encore très jeune. Il me semble parfois que ma vraie vie n'a pas encore commencé. Arrachez-moi d'ici à présent et donnez-moi des raisons d'être. Moi je ne sais plus en trouver. je me suis délivré, c'est possible ; mais qu'importe ? Je souffre de cette liberté sans emploi.²

Cette liberté tant recherchée ne lui procure pas pourtant le bonheur auquel il avait rêvé. Intégré déjà dans le monde qu'il avait autrefois considéré exotique, Michel s'en sent déjà le prisonnier, captif d'un monde qui ne l'invite plus à la quête, à la recherche. Ainsi, la terre africaine cesse d'être exotique, et se transforme dans le même espace étroit et contraignant qu'avait représenté autrefois l'Europe. L'expérience exotique s'avère ainsi

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 159.

² Idem., p. 169.

pour Michel une étape nécessaire à sa quête de soi, mais finalement décevante parce que trop bornée.

Œuvre de référence

Gide, André, *L'Immoraliste* in *Œuvres complètes* vol IV, NRF Gallimard, Paris, 1933

Bibliographie

Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972

Lefter, Diana, *Du Mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2008

Moutote, Daniel *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, Slatkine Reprints, Genève, 1998

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989

LES LETTRES PERSANES OU L'EXOTISME IRONIQUE

Alexandrina MUSTĂȚEA
alexandrinamustatea@yahoo.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Les Lettres Persanes proposent un renversement ironique de l'exotisme, par rapport au public auquel s'adresse le livre. Par le changement de la perspective, le connu, l'habituel, le « normal », c'est-à-dire la vie occidentale, devient curieux, étrange, absurde, parce que vu par les yeux de deux Orientaux venus pour visiter l'Occident, qui s'étonnent de manière faussement naïve devant les différences entre les deux mondes. Ce déplacement géographique et culturel de l'Orient vers l'Occident attribue au monde occidental la qualité d'exotique, occasion pour Montesquieu de présenter à ses concitoyens une image point flatteuse d'eux-mêmes.

La satire vise essentiellement la société française du temps de Louis XIV. En échange, l'ironie de l'auteur s'exerce sans discrimination du côté du monde persan en égale mesure. De plus, le renversement de l'exotisme a souvent des effets comiques. Représentative à tous ces égards est la Lettre 24, dont nous analysons quelques fragments.

Mots-clés : Orient / Occident, différence, étranger, satire

L'exotisme représente une attitude culturelle face à l'inconnu, au différent, à l'étranger, voire même à l'étrange. Le phénomène a une longue histoire, avec ses racines dans l'antiquité occidentale et orientale, mais il prendra une grande ampleur avec les découvertes géographiques et le colonialisme. Le XVIII^e siècle y accordera une importance considérable, l'exploitant dans la littérature de voyage, soit elle documentaire, authentique, ou fictionnelle.

Les Lumières représentent le premier courant de pensée qui ait un caractère paneuropéen. Ce siècle produit des mutations importantes dans les mentalités et dans la circulation des idées par rapport aux précédents. L'esprit européen donne naissance à un nouvel humanisme, qui valorise, entre autres, la confiance dans le pouvoir de la raison, l'idée de l'éclaircissement des masses, le plaidoyer pour la tolérance, la défense des libertés individuelles et de l'égalité entre les peuples.

Époque du cosmopolitisme et des voyages, le XVIII^e siècle verra naître le concept de « citoyen du monde », mis en circulation par les grandes personnalités de la vie intellectuelle que se disputent les cours princières européennes et qui se mettent au service des « monarques éclairés », dans l'espoir de pouvoir changer, par leur influence bénéfique, la société et ses institutions.

Le thème du voyage se rencontre dans toutes les littératures européennes des Lumières. Il est intimement lié à l'idée d'exotisme et au mythe du bon sauvage, qui feront à l'époque une carrière importante.

Les Lumières sont l'époque de la critique universelle. Les penseurs du XVIII^e siècle remettent tout en cause, dans le désir d'améliorer la société. Les *Lettres Persanes* sont l'expression la plus éloquente de cet esprit critique, qui s'attaque à tous les domaines de l'existence humaine: religion, formes de gouvernement, éducation, mentalités, habitudes de la vie quotidienne, culture, démographie, condition des femmes, etc., le tout vu sous un angle comparatiste : Montesquieu met face à face deux mondes, l'Orient et l'Occident, pour mieux faire voir, à travers les différences, ce qui est aberrant d'un côté et de l'autre.

Le texte de Montesquieu est le prototype du voyage gnoséologique. En parfait accord avec l'espace mental des Lumières, l'auteur accorde un rôle considérable au savoir. Ses héros, les Persans Usbek et Rica, font un voyage européen, poussés en bonne mesure par le désir de connaître d'autres sociétés et d'autres cultures :

Rica et moi sommes peut-être les premiers, parmi les Persans, que l'envie de savoir ait fait sortir de leur pays, et qui aient renoncé aux douceurs d'une vie tranquille pour aller chercher laborieusement la sagesse.

Nous sommes nés dans un royaume florissant, mais nous n'avons pas cru que ses bornes fussent celles de nos connaissances, et que la lumière orientale dût seule nous éclairer.

affirme Usbek dans la *Lettre I*.

Comme nous le disions ailleurs¹,

la curiosité des Européens pour l'Orient se matérialise dans le nombre croissant des voyages et des écrits les relatant. Au-delà d'une concession faite à la mode, Montesquieu y voit sans doute un moyen d'objectivation. Le dépaysement permet à l'individu de se détacher de ce qui lui est connu, familier, naturel. La prise de distance occasionne une meilleure perception de la différence, qui représente l'essence même de l'exotisme. Accepter ou ne pas accepter ce dernier se ramène finalement à l'acceptation ou la non acceptation de la différence elle-même, question qui préoccupe l'époque des Lumières. La tolérance face à l'intolérance devient un des problèmes qui sous-tendent les Lettres Persanes aussi, parfaitement synthétisé dans la question

¹ Mustatea, A., *De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Etudes sur le XVIII^e siècle*, Paralele 45, Pitesti, 2001, pp.17-18

faussetement naïve du Parisien anonyme: Comment peut-on être Persan ?
(Lettre 30). »

La distance est en même temps génératrice d'ironie, ce qui veut dire :

« dédoublement de la voix, scission du moi, mais aussi renversement de la perspective sur le monde et renversement des proportions du monde. Car le regard ironique déplace les lignes, remue les images, brise les représentations figées, met un miroir déformant devant un spectateur qui croit voir juste, pour bouleverser ses habitudes, ses croyances, ses lieux communs, ses préconstruits, et l'amener de la sorte à accepter et assumer une vision fraîche, non altérée, nouvelle, sur lui-même et sur ce qui l'entoure. L'ironie est donc un instrument de connaissance, ce qui explique sa place de choix dans l'arsenal littéraire du siècle philosophique. »¹

Les *Lettres Persanes* proposent donc un renversement ironique de l'exotisme, par rapport au public auquel s'adresse le livre : aussi, par un changement de perspective, le connu, l'habituel, le « normal », c'est-à-dire la vie occidentale, devient curieux, étrange, absurde, parce que vu par les yeux de deux Orientaux venus pour visiter l'Occident, qui s'étonnent de manière faussetement naïve devant les différences entre les deux mondes. Ce déplacement géographique et culturel de l'Orient vers l'Occident attribue au monde occidental la qualité d'exotique, occasion pour Montesquieu de présenter à ses concitoyens une image point flatteuse d'eux-mêmes.

La satire vise essentiellement la société française du temps de Louis XIV. En échange, l'ironie de l'auteur s'exerce sans discrimination du côté du monde persan en égale mesure. De plus, le renversement de l'exotisme a souvent des effets comiques. Représentative à tous ces égards est la *Lettre 24*, dont nous analyserons quelques fragments. C'est une lettre écrite par Rica à son ami Ibben à Smyrne, un mois après l'arrivée des Persans à Paris. Temps insuffisant pour acquérir un savoir profond sur la réalité, comme le dit le destinataire de la lettre lui-même :

Ne crois pas que je puisse, quant à présent, te parler à fond des mœurs et des coutumes européennes : je n'en ai moi-même qu'une légère idée, et je n'ai eu à peine que le temps de m'étonner.

L'étonnement est la première réaction face à l'exotique. C'est une réaction spontanée et non pas un jugement de valeur. L'étonnement sera

¹ Mustatea, A., *op.cit.*, p. 18

par la suite une formule euphémistique à même de masquer ou d'adoucir les constats négatifs du personnage observateur.

La lettre débute par quelques remarques cocasses sur la ville de Paris et ses habitants, à partir d'une comparaison avec la capitale persane, Ispahan.

Paris est aussi grand qu'Ispahan: les maisons y sont si hautes qu'on jurerait qu'elles ne sont habitées que par des astrologues. Tu juges bien qu'une ville bâtie en l'air, qui a six ou sept maisons les unes sur les autres, est extrêmement peuplée; et que, quand tout le monde est descendu dans la rue, il s'y fait un bel embarras.

Rica est surpris de voir les bâtiments parisiens à plusieurs étages. Le comique du paragraphe réside tout d'abord dans le fait que le personnage n'a pas de terme adéquat pour traduire la notion d'étage, vu que la réalité en discussion semble être inexistante en Perse, et il utilise une périphrase hyperbolisante, bien expressive : *six ou sept maisons les unes sur les autres*. Son esprit railleur s'exerce sur les habitants de cette ville *bâtie en l'air*, que l'on pourrait prendre pour des *astrologues*, dit-il, étant donnée la hauteur à laquelle ils vivent. Il s'agit d'une sorte d'antonomase ironique, qui anticipe sur un autre trait des Parisiens, qui sera révélé par la suite du texte : leur naïveté, mise en rapport implicite avec l'idée de vivre la tête en l'air.

Montesquieu attribue à Rica le goût du pittoresque et l'intention d'amuser son destinataire, qui est supposé être à même de saisir l'ironie du destinataire. En réalité, il y a dédoublement des instances discursives : le couple destinataire – destinataire intratextuel, en l'occurrence Rica et Ibben, et le couple extratextuel, Montesquieu et son lecteur. Le véritable enjeu du texte se situe donc dans le rapport de l'auteur avec son public, qui doit lire entre les lignes pour découvrir les vraies intentions que le premier y cache.

Le portrait du roi est apparemment appréciatif, admiratif, alors qu'en réalité l'auteur satirise, d'une part la ruse et le caractère spéculatif de Louis XIV, qui profite de la vanité de ses sujets pour obtenir l'argent dont il a besoin pour mener ses campagnes militaires, d'autre part la vanité même des Français, qui s'achètent des titres nobiliaires rien que pour satisfaire leur orgueil :

Le roi de France est le plus puissant prince de l'Europe. Il n'a point de mines d'or, comme le roi d'Espagne son voisin ; mais il a plus de richesses que lui parce qu'il les tire de la vanité de ses sujets, plus inépuisables que les mines. On lui a vu entreprendre ou soutenir de grandes guerres, n'ayant d'autres fonds que des titres d'honneur à vendre ; et, par un prodige de l'orgueil humain, ses troupes se trouvaient payées, ses places munies, et ses flottes équipées.

Le paragraphe suivant, où Rica développe le portrait apparemment laudatif du roi, le présentant avec un feint étonnement comme *grand magicien* – encore une antonomase ironique, continue la satire doublement orientée, vers la personne de Louis XIV et vers de la naïveté des Français :

D'ailleurs ce roi est un grand magicien : il exerce son empire sur l'esprit même de ses sujets ; il les fait penser comme il veut. S'il n'a qu'un million d'écus dans son trésor, et qu'il en ait besoin de deux, il n'a qu'à leur persuader qu'un écu en vaut deux ; et ils le croient. S'il a une guerre difficile à soutenir, et qu'il n'ait point d'argent, il n'a qu'à leur mettre dans la tête qu'un morceau de papier est de l'argent ; et ils en sont aussitôt convaincus. Il va jusqu'à leur faire croire qu'il les guérit de toutes sortes de maux, en les touchant tant est grande la force et la puissance qu'il a sur les esprits.

Il est évident que Montesquieu déforme les choses, pour mieux faire saisir les anomalies dont il est question, anomalies institutionnalisées, devenues des faits de la vie courante, tels la circulation des billets de banque. Associer une réalité financière (fonctionnelle en fin de compte) à une superstition – celle que le roi est à même de guérir les écrouelles par le toucher, est voué à discréditer la première par la mise sur le même plan avec la seconde, forme incorrecte d'argumentation, mais source évidente de comique.

La « victime » suivante de la raillerie est le pape, cet autre *magicien*, capable de faire croire à ses sujets des choses incroyables :

Ce que je te dis de ce prince ne doit pas t'étonner : il y a un autre magicien plus fort que lui, qui n'est pas moins maître de son esprit qu'il l'est lui-même de celui des autres. Ce magicien s'appelle le pape : tantôt il lui fait croire que trois ne sont qu'un ; que le pain qu'un mange n'est pas du pain, ou que le vin qu'on boit n'est pas du vin, et mille autres choses de cette espèce.

Montesquieu y fait d'une pierre double coup : il tourne au ridicule les préceptes de la religion chrétienne, tout en laissant entrevoir l'intolérance religieuse de son personnage, qui, malgré l'ouverture de son esprit, est incapable de dépasser sa condition de fidèle à la foi musulmane et d'accepter les autres religions. La figure sur laquelle se base le tableau est le paradoxe, qui a la capacité de rendre perplexe, avant de provoquer le rire.

L'écrivain s'attaque de manière toujours ironique à la discrimination des femmes, moins poignante quand même en Occident qu'en Orient, laissant au compte de son Persan le discours qui l'approuve.

Après s'être étonné face à l'audace et à la liberté des femmes occidentales de se rebeller contre les bulles du chef de l'église, il est d'accord avec celui-ci sur l'infériorité des représentantes du sexe féminin :

Cette constitution (la bulle papale Unigenitus de 1713) leur défend de lire un livre que tous les chrétiens disent avoir été apporté du ciel (la Bible) : c'est proprement leur Alcoran. Les femmes indignées de l'outrage fait à leur sexe, soulevèrent tout contre la constitution : elles ont mis les hommes de leur parti, qui, dans cette occasion, ne veulent point avoir de privilège. On doit pourtant avouer que ce moufti ne raisonne pas mal ; et par le grand Hali ! il faut qu'il ait été instruit des principes de notre sainte loi : car, puisque les femmes sont d'une création inférieure à la nôtre, et que nos prophètes nous disent qu'elles n'entreront point dans le paradis, pourquoi faut-il qu'elles se mêlent de lire un livre qui n'est fait que pour apprendre le chemin du paradis ?

Il faut également remarquer l'effet comique produit par l'emploi de termes spécifiques à la société persane tels *Alcoran*, *moufti*, pour traduire des réalités françaises ou Occidentales.

Le dernier paragraphe de la lettre souligne l'essence même de l'exotisme – la différence :

Je continuerai à t'écrire, et je t'apprendrai des choses bien éloignées du caractère et du génie persan. C'est bien la terre qui nous porte tous deux, mais les hommes du pays où je vis, et ceux du pays où tu es, sont des hommes bien différents.

Les autres lettres de Rica adressées à divers correspondants ne feront que de souligner encore plus ces différences, la mise de la réalité française sous la loupe du regard persan servant à faire éclater l'image de l'ensemble en mille fragments déconnectés¹, qui donnent finalement l'impression d'étrangeté et d'exotisme. Car tout ce qui paraît normal et habituel vu de près, reçoit, sous le coup de la distance et de la fragmentation, une saillie particulière et un caractère absurde.

Bibliographie

Mustăţea, A., De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Etudes sur le XVIII^e siècle, Paralele 45, Pitesti, 2001
Goldzink, J., édition commentée des *Lettres Persanes*, Librairie Larousse, Paris, 1995

¹ Goldzink, J., édition commentée des *Lettres Persanes*, Paris, Librairie Larousse, 1995
Lettres Persanes, p.249

GÉRARD DE Nerval OU L'EXOTISME MIS EN QUESTION : LA SUBVERSION DE LA PEINTURE ORIENTALISTE DANS LE VOYAGE EN ORIENT

Marie LEGRET

marielegret@yahoo.fr

Université de Paris IV – Sorbonne. France

Résumé :

On se propose d'analyser la mise en place par Nerval dans le Voyage en Orient d'une esthétique picturale qui dépasse à la fois l'orientalisme traditionnel et le point de vue documentaire. En effet, si Nerval, influencé par son compagnon Camille Rogier, s'écarte d'une peinture orientale trop facile et montre des femmes plus voilées qu'accessibles et des barbiers très discrets, l'exigence d'objectivité, le reportage ne résumant pas son parti pris. Ayant préparé son voyage par de nombreuses lectures et une très grande culture, l'auteur affrontera le contraste, le désappointement d'un Orient réel à la fois plus difficile et moins immédiat et rutilant que l'Orient rêvé. Son étonnement sera le prélude à une tentative de regarder réellement l'autre, de tenter de le connaître sans le juger. Mais la fusion avec la culture orientale est impossible, le dialogue parfaitement égalitaire ne se réalise pas : en rendant dans ses tableaux ce vide, cette faille qui dénoncent l'impossibilité d'un savoir définitif et universalisable, Nerval choisit de mêler à sa fascination le récit de certains doutes, voire certains échecs, et donne ainsi à ses images orientales la fragilité d'un regard authentique.

Mots-clés : peinture orientaliste, altérité, regard, Camille Rogier, énigme.

« Je l'ai vue ainsi, je l'ai vue : ma journée a commencé comme un chant d'Homère ! C'était vraiment l'aurore aux doigts de rose qui m'ouvrait les portes de l'Orient ! »¹. Cette première impression enthousiaste de la terre grecque, résume d'une certaine façon la multiplicité du regard de Nerval sur l'Orient. Regard nourri de littérature tout d'abord, regard marqué par l'imagination ensuite : du « chant d'Homère » à l'« Aurore aux doigts de rose », l'Orient est également un Orient de rêve, un Orient que l'imagination va contribuer à créer. De manière moins directement visible mais néanmoins présente, un regard de l'observation minutieuse : il s'agit d'essayer de découvrir, de la manière la plus honnête possible, ce qui est en face de soi. Pas forcément de le comprendre aussitôt, contrairement à ce qu'on pourrait croire : comprendre, c'est aussi dominer, dira Edward Saïd,

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient* (1851), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1984, p. 233.

dans le sens où cela revient à réduire l'objet étudié à un schéma inoffensif¹. Nerval, au contraire, tentera d'accepter le « bizarre », ce qui « met en défaut »² l'entendement. C'est, pour une part, le principe de l'exotisme : découvrir un autre pays revient à ouvrir la voie à un possible étonnement, à regarder vers l'extérieur, vers ce qu'on ne connaît pas. Mais l'exotisme, correspond aussi à un ensemble d'attentes : à l'époque de Nerval, des textes, des peintures, des spectacles donnent une image de l'Orient à la fois fascinante et rassurante et incomplète, où le mystère aboutit finalement toujours à mettre en lumière la supériorité occidentale. C'est ce regard traditionnel, où l'exotisme sert de support à une prétention scientifique orientée et parfois douteuse, que Nerval va remettre en question, en se posant comme regard neuf, à la fois « ingénu » et sincère. Il convient dans cette optique de prendre en compte la lettre de Nerval à Théophile Gautier à son retour :

Une seule fois, imprudent, tu t'es gâché l'Espagne en l'allant voir, et il t'a fallu bien du talent ensuite et de l'invention pour avoir le droit de n'en pas convenir. Moi j'ai perdu, royaume à royaume et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves ; mais c'est l'Egypte que je regrette le plus d'avoir chassé de mon imagination, pour la loger tristement dans mes souvenirs! [...] Je retrouverai à l'Opéra le Caire véritable, l'Egypte immaculée, l'Orient qui m'échappe, et qui t'a souri d'un rayon de ses yeux divins³.

Le *Voyage en Orient* ou l'histoire d'une perte, d'un échec ? Oui, dans la mesure où Nerval l'affirme ; pas seulement, dans la mesure où la force d'évocation, les couleurs et les lumières du récit montrent une fascination du narrateur pour l'Orient. Nerval dit ailleurs dans cette lettre : « Ce Caire-là, je l'ai reconstruit »⁴. Nous interrogerons donc les modalités et les raisons de cette « reconstruction » d'une vision de l'Orient, à l'écart de l'exotisme habituel bien que nourrie par lui, reconstruction qui est également celle de l'histoire – les lettres précisent par exemple que Nerval a refusé l'intimité avec l'esclave proposée par son compagnon Fonfreide. Lors d'une première lecture du livre, on constate que Nerval reprend bon nombre de thèmes orientalistes traditionnels : les femmes, le

¹ Saïd, Edward, *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, texte traduit par Catherine Malamoud, Le Seuil, Paris, 1980, p. 63 et 84.

² Borderie, Régine, « *Voyage en Orient* : vers une esthétique du bizarre », *Vox Poetica*, 2005.

³ Nerval, Gérard de, *Journal de Constantinople* (1843), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1989, p. 765 766.

⁴ *Ibid.*

harem, la boutique du barbier, le marché aux esclaves..., créant sous l'influence de son ami et compagnon Camille Rogier des tableaux aussi fidèles que possibles à sa vision. Cette vision est celle d'un regard étonné, surpris : tout ne se déroule pas comme le narrateur l'avait prévu, mais c'est aussi cela qui rend la relation de voyage originale et humaine. De regard vers un extérieur attendu maîtrisable, l'exotisme se fait regard étonné, plein d'incompréhension aussi. Mais dans ces tableaux un manque parfois se fait sentir : la mariée du cortège égyptien est invisible, cachée sous ses voiles, la fin de l'aventure entre Nerval et la jeune Libanaise est escamotée. Mystère, secret, pudeur? Tout à la fois peut-être : en faisant le choix d'un centre vide, de silences calculés, à l'image de la peinture extrême-orientale où le vide oriente l'image, Nerval donne à sentir que certains événements, certaines expériences ne peuvent se retranscrire. A partir de ce choix d'un certain échec, dans le sens où n'émerge pas une vision quadrillée et définie de l'Orient, un regard plus authentique et respectueux de l'autre peut se construire.

Le *Voyage* reprend nombre de thèmes orientalistes traditionnels : femmes, esclaves, tabac, intérieur et extérieur des demeures, habits... On remarque d'emblée l'aspect pictural des descriptions, riches en couleur et en détails visuels, mais aussi un souci documentaire où l'influence de Camille Rogier est visible. Par ailleurs, les impressions sont livrées en suivant l'ordre de leur découverte par le voyageur : la connaissance orientale n'est pas divisée en chapitres, en objets catégorisables et identifiables.

Les femmes sont très présentes dans le texte de Nerval : le *Voyage* montre « une nette prédominance des portraits de femmes »¹. Par rapport à l'orientalisme traditionnel, le thème le plus attendu est celui du harem. Peut-on séduire une femme orientale, comment caractériser sa beauté, sait-elle se rendre accessible ou doit-elle rester mystérieuse et lointaine? La première partie, nommée « Femmes du Caire », promet par son titre les éclaircissements désirés, mais le premier chapitre « Le masque et le voile », nuance immédiatement cette promesse : « Le Caire est la ville du Levant où les femmes sont encore le plus hermétiquement voilées »². Les femmes sont cachées, elles se dérobent aux regards : loin de l'idée de la femme orientale offerte à l'homme, il faut apprendre à les connaître. Elles se montrent à celui qui ne se décourage pas : le voile « qui, peut-être, n'établit pas une barrière aussi farouche qu'on croit »³, devient presque un symbole. On peut

¹ Nemâtian, Labkhand, « La Tentation artistique dans le *Voyage en Orient* de Nerval », *La Revue de Téhéran*, 2005

² Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 261.

³ *Ibid.*

entr'apercevoir l'Autre, on ne le connaîtra jamais complètement. Les femmes restent attirantes par cette énigme même : le voile, qui rompt l'image traditionnelle de l'Orientale trop accessible, permet une étude et une rêverie sur les yeux. Leur visage est célébré en une sorte de blason : « une tempe gracieuse où des cheveux bruns se tortillent en boucles serrées, comme dans les bustes de Cléopâtre, une oreille petite et ferme secouant sur le col et la joue des grappes de sequins d'or. [...] Alors on sent le besoin d'interroger les yeux de l'Égyptienne voilée, et c'est le plus dangereux »¹. Ce qu'on ne voit pas, loin d'être un obstacle, renforce le désir et pourrait permettre une communication réelle. « Dangereux » : l'adjectif, étrange par son intensité, renvoie sans doute à autre chose qu'au simple « danger » de tomber amoureux. Si on regarde l'autre dans les yeux, si on l'interroge réellement au lieu de penser pour lui, de mieux savoir que lui ce qu'il est, on risque de perdre les schémas tout faits et confortables qui permettent à l'Occidental de se sentir supérieur. On songe à la « Femme turque voilée » de Rogier, où plusieurs femmes sont présentes : le danger pour un homme ne réside-t-il pas justement dans cette femme qui oblige à regarder à l'extérieur des clichés pour chercher à voir l'intérieur de sa silhouette ? Brun, or et noir : d'emblée la femme est associée à la chaleur, aux couleurs vives mais harmonieuses, en un tableau qui crée également une dialectique entre intérieur et extérieur. L'exotisme nervalien repousse la séparation traditionnelle entre intérieur et extérieur, entre soi et l'autre. Toutefois, l'interrogation reste à l'état de velléité : la femme orientale demeure mystérieuse, cachée, la tentative de dialogue, de communication, n'aboutit pas, ou partiellement seulement.

La description des rues et des quartiers permet également un brouillage des repères et une liberté de vision : suivant les découvertes du flâneur, de l'explorateur, elle donne à voir la fascination devant un pays dont la structure, le fonctionnement, ne sont pas évidents. Ainsi, le début du texte « le harem » joue-t-il avec les attentes du lecteur : le premier chapitre, intitulé « le passé et l'avenir », laisse espérer un historique des traditions amoureuses, ou du moins des rapports entre homme et femme. Or, de femme il n'est pas question, sauf la mention de la « colombe » autour de laquelle a été construite une mosquée : invitation peut-être pour le lecteur à se perdre, à suivre le hasard et profiter des rencontres, tout en sachant que le cœur du pays risque de se dérober, comme un oiseau qu'on ne capture jamais ? Ici, il sera question de monuments et de mosquées, recension quasi-provocatrice, dans la mesure où les contemporains de Nerval comprenaient la plupart du temps l'islam comme une hérésie dangereuse.

¹ *Ibid.*

La mosquée d'Hakem est plus fantomatique encore que la mosquée d'Amrou et sa « forêt de colonnes »¹, « ruinée » : « les murs extérieurs et deux des tours ou minarets situés aux angles offrent seuls des formes d'architecture qu'on peut reconnaître ». L'intérieur est animé d'une lente activité, celle des cordiers. Si on compare par exemple à la *Sortie de mosquée* de Jean-Léon Gérôme, où un bâtiment impeccablement conservé et propre, finalement proche des bâtiments européens, sert de simple décor à la sortie de personnages habillés richement et de manière clairement non-européenne, les mosquées ici sont vides mais peuplées de fantômes, pour qui est capable de les imaginer ; il semble que les personnages historiques sont seulement partis pour un instant. Là encore, « la forêt de colonnes », « la chaire », « les murs extérieurs et deux des tours ou minarets », « l'enceinte de la mosquée, toute poudreuse et semée de débris », et « les cordiers » créent immédiatement un tableau, au milieu des oiseaux et des palmeraies. La beauté de la première mosquée précède l'histoire de la folie et des ravages d'Hakem (histoire qui sera contestée par la légende de la suite du livre), puis les ruines de la seconde mosquée : désert, beauté et flammes créent un tableau dans les tons marrons et or, sobre mais d'un dépaysement intense. En même temps, la mise à distance demeure, créant un vide au centre de chaque tableau : le « on disait » de la première description semble maintenir une incertitude, comme si ce souvenir restait à jamais non confirmé, inaccessible. Au milieu du tableau superbe, de l'exotisme traditionnel, demeure à chaque fois un vide, comme un élément déstabilisant, qui donne profondeur à la vision de l'altérité en la fragilisant. Nerval parvient ainsi, d'une certaine façon, à mettre en image le dépaysement et l'impossible communication, la difficulté qui subsiste à comprendre l'autre.

Nerval rend donc compte de la manière la plus authentique possible de ce qu'il a vécu : l'exotisme apparaît initialement comme un regard vers l'extérieur, vers l'autre, une tentative, un regard de côté qui refuse la brutalité du regard de face de l'orientalisme traditionnel.

A plusieurs reprises, Saïd insiste sur le lien entre voir, connaître, comprendre et dominer : ce qu'on comprend intégralement, on le maîtrise. C'est le parti pris inverse que Nerval choisit : l'exotisme n'est pas seulement un regard émerveillé vers l'extérieur, c'est aussi un regard étonné, l'étonnement variant de la fascination à l'incompréhension et jusqu'au déplaisir.

La structure du récit récuse tout ordre de type encyclopédique. Si on retrouve bien l'ordonnancement par thèmes propre au documentaire, avec l'

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 344.

« Introduction », puis les chapitres « Femmes du Caire », « Druses et Maronites », « Les Nuits du Ramazan », cette structure ne conditionne pas les thèmes traités ni un cloisonnement strict des sujets abordés. L'ordre suivi est celui des découvertes du narrateur, sélectionnées selon leur importance. Les deux contes sont introduits, l'un par le cheikh père de Saléma, l'autre par le conteur lors du « Ramazan », et paraissent intervenir sans autre justification que la joie de Nerval à les retranscrire et à faire partager leur beauté. Plus encore, si on regarde la première partie « Les Femmes du Caire », seuls les trois premiers thèmes « Les Mariages coptes », « Les esclaves », et « Le harem » correspondent tant soit peu au thème annoncé. Liberté est donc laissée au lecteur qu'on n'enferme pas dans une structure rigide, mais aussi liberté de l'auteur suivant sa fantaisie. Mais surtout, ce traitement et ce choix des thèmes correspondent à une double honnêteté de la part de Nerval : d'une part, il montre ainsi explicitement qu'on ne peut tout savoir, tout dire, tout résumer de l'Orient après un voyage de quelques jours. D'autre part, il montre que la description d'un groupe de population, d'un lieu, n'est pas forcément conforme à ce qu'on attendait. Annoncer un ensemble de chapitres traitant du harem et commencer par parler des mosquées, c'est également montrer comment, allant dans la ville, on découvre une réalité autre que celle qu'annonçait les livres ou les spectacles. Il faut passer du temps au Caire pour la comprendre et l'aimer, dira Nerval ; ici, il faut passer du temps pour comprendre quelques éléments d'un autre pays, sachant que ces éléments constituent des expériences temporaires et ne sont pas généralisables. L'important est donc de regarder sans juger : la cérémonie de circoncision¹, par exemple, montrera Nerval essayant de regarder au maximum, parfois de côté quand il est impossible de voir de face, mais tentant également d'aller au-delà de son déplaisir pour comprendre. La description se revendique comme subjective, elle se revendique « impressions » et non description scientifique à visée universelle : la subjectivité sera impressionnée par l'autre, modifiée au point de laisser les visions du pays découvert envahir et modifier la structure du texte. En cela « Nerval s'efforce de faire à l'Autre culturel une place qui ménage à la fois sa différence, sa spécificité, et sa vocation de Sujet »². : le pays décrit n'est pas un simple objet de connaissance, mais un authentique sujet, qu'on s'efforce de rencontrer afin de constituer une vision d'ensemble à partir de parcelles d'Orient.

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., pp. 403 – 407.

² Barthélémy, Guy : « Littérarité et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval », 1996

Ayant constaté la richesse mais aussi la difficulté des rencontres effectuées, il convient de ré-interroger une première fois le constat d'échec de Nerval affirmant qu'il a perdu l'Orient désiré et souhaite le retrouver¹. Nerval est nourri de culture orientaliste, il a préparé son voyage par de « volumineuses lectures »² ; or, les peintres privilégient les sujets qu'ils pensent susceptibles d'intéresser, mais également les sujets dont la beauté ne choquera pas le spectateur occidental non averti. La « règle d'airain » est celle de « la bienséance propre »³ et « la quasi-totalité du corpus occidental se répartit entre dix grands thèmes permanents : religion, commerce et artisanat, déserts et caravanes, despotisme, harem et marché aux esclaves, animaux, scènes de rue et clabauderies de trottoir, architecture musulmane, portraits, et pour terminer, le genre mineur et tardif des agaceries amoureuses »⁴. On mesure donc l'abîme qui séparera un Orient chatoyant et sans danger, tel que ces peintures le représentent, et l'Orient tel qu'un voyageur du XIX^e le découvre, avec sa pauvreté, ses coutumes parfois incompréhensibles à l'étranger et ses endroits dont certains sont délabrés. Saïd parle de « désappointement : l'Orient moderne n'est pas celui des textes »⁵. Si on envisage par exemple le thème de la beauté féminine, la différence est très grande entre la femme dévoilée, finalement peu différente de la femme occidentale à part les habits, et la femme orientale souvent voilée, au type de beauté étrange pour l'Occidental. Au marché aux esclaves, idée déjà fort éloignée d'une aventure amoureuse à l'europpéenne, Nerval rencontre tout d'abord des femmes noires, « l'espèce la plus éloignée, certes, du type de la beauté convenue parmi nous » ; il les qualifie de « jolis monstres »⁶. L'ironie de ce propos – également utilisé par l'Occidental pour désigner l'Oriental, sa cruauté consciente, montrent la lucidité et un certain échec de Nerval qui, conscient de la différence des visages, n'arrive cependant pas à les apprécier ; Saléma, dont il s'éprendra ensuite, a un type mi-européen mi-asiatique. Cette situation devient presque symbolique : la femme orientale, objet d'attraction et de désir par excellence, se révèle peu accessible ou non immédiatement attirante. La différence constatée, créant un écart violent et un trouble, un choc, accentue l'aspect direct et marquant de la découverte : pendant un paragraphe entier, la description des femmes noires n'est pas commentée, à

¹ Lettre à Théophile Gautier, voir *supra*.

² Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 207.

³ Lepage, Jean, *Le mirage oriental, la peinture orientaliste dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Narbonne*, Ville de Narbonne, 2000, p. 14.

⁴ Lepage, Jean, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 120.

⁶ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 323.

part les jugements de valeur immédiats. Le tableau existe toujours : les yeux, les oreilles, les cheveux, les couleurs des habits et de la peau le rendent présent. Mais il n'est plus un ornement inoffensif et brillant de la demeure occidentale, il est un réel qui éclate et parfois déçoit son observateur. La perte correspondrait donc à une découverte d'au moins une part de la réalité orientale, d'un nouvel exotisme, d'autant plus authentique qu'il est violent.

Par son choix de ne pas voiler les échecs et déconvenues du narrateur et même de les décrire quasi -exhaustivement, le *Voyage en Orient* se singularise. En effet, si le récit de voyage traditionnel évoque les difficultés de l'explorateur dans tel ou tel domaine, il les montrera généralement partiels et circonstanciés, comme un prélude à une réussite globale valorisante. Ici, la prise de conscience d'une réalité autre provoque un certain « désenchantement », mais la perte, douloureuse, permet peut-être aussi une nouvelle découverte.

Percevoir l'altérité dans une part au moins de sa réalité, de sa profondeur, n'est ni évident, ni immédiat, ni facile. Saïd explique que Nerval « s'investit beaucoup dans l'Orient »¹ : les événements vécus constitueront des impressions fortes, des marques dans son tempérament et pour sa réflexion. Le tableau sera donc partiel et contrasté, comportant les zones d'ombre de l'incompréhension et les différentes couleurs des émotions ressenties. Le chapitre « Caragueuz » montre la présence au théâtre d'une marionnette qui serait jugée indécente en France et qui constitue en Orient un cadeau et un divertissement fréquent pour les enfants. Dans un premier temps, Nerval semble légèrement offusqué : « il est incroyable que cette indécente figure soit mise entre les mains de la jeunesse »². Il gagne ensuite en compréhension et constate la différence, sans juger : « On cherche là à développer les sens, comme nous cherchons à les éteindre »³. Il décrit finalement avec humour ce qui lui apparaît comme un contresens : « CARAGUEUZ, victime de sa chasteté ! Effroyable paradoxe pour qui connaît le personnage... »⁴. Il s'amuse de la pièce, dont il décrit les costumes et les actions, parce que, dit-il, « cette pièce populaire [...] représentait quelque chose des mœurs du pays »⁵. Racontée majoritairement au présent de narration, elle mêle vocables arabes et situations, dit Nerval, de vaudevilles français. Les tableaux se succèdent,

¹ Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 210.

² Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 642.

³ *Ibid.*

⁴ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 643.

⁵ *Idem.*, p. 649.

rapides et changeants, Nerval les animant par quelques répliques retranscrites - le « Qui est-ce qui a planté ce pieu ? Il n'y en avait pas hier. Est-ce du chêne, est-ce du sapin ? » au double sens assez visible – ou quelques phrases humoristiques. Le constat final, arguant que cette pièce donne une idée des mœurs turques, n'est pas seulement un alibi pour écouter un spectacle soupçonné d'impudeur, il montre que Nerval passe du seul jugement un peu choqué à un raisonnement de type ethnologique, cherchant malgré tout à observer et à apprendre. Le choc ici révèle à la fois l'honnêteté du voyageur – ce qui est jugé déplacé ou horrible a aussi quelque chose d'attirant – mais aussi les étapes de la constitution d'un raisonnement. Lequel aboutit finalement à ce constat assez provocateur qui affirme, sinon un anticolonialisme qui ne serait pas d'actualité, du moins le renversement d'une inégalité que beaucoup considèrent comme acquise : « il est honteux de penser que l'Europe chrétienne ait été plus cruelle que les Turcs, en forçant à de durs travaux ses esclaves des colonies »¹. Si d'emblée Nerval avait affirmé son goût pour la pièce, ou s'il avait observé les règles d'une stricte bienséance, soit il aurait occulté le récit de cette pièce, soit il l'aurait rendu beaucoup plus plat en gommant tout aspect choquant. Le refus de la perfection, de la réussite et de la compréhension immédiate, donne à la relation de spectacle un aspect sincère et vivant.

Le regard du narrateur sur l'Orient sera donc modifié : loin du regard frontal de l'Occidental sûr de lui, regard de la peinture orientaliste traditionnelle, il expérimentera le regard de biais, de côté, l'apprentissage indirect et plus timide, la rencontre qui prend du temps. Ainsi, le savoir de Nerval ne sera peut-être pas totalement formalisé et définitif, mais il reviendra modifié par son voyage, marqué dans le sens d'un apprentissage quasi-initiatique, ce dont témoigneront les amis venus l'attendre à l'arrivée du bateau. On peut interpréter entre autres dans cette optique le fait que Nerval mêle expériences modifiées, souvenirs réels et extraits de livres, jouant ainsi avec l'authenticité attendue du récit de voyage. Les lectures ont préparé une vision de l'Orient, qui a été modifiée, Nerval lui-même en tant qu'individu a évolué. Le mélange rend compte également de ce moi multiple, composé d'expériences livresques aussi réelles et profondes que les souvenirs vécus (« mon rêve absurde devient ma vie »², dira Nerval lors du projet de mariage avec Saléma), et encore instable, fragile et enrichi à la fois par le voyage. Or, les expériences les plus marquantes sont celles qui nous plongent dans l'inconnu et par là même celles qui ne peuvent que très difficilement et partiellement être partagées dans un récit de voyage qui

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 644.

² Idem., p. 595.

analyse, universalise, fragmente, détache, décrypte. Ce qui importe sera donc voilé, présenté parfois de manière indirecte, ce qui permet également au lecteur de s'investir dans la narration en remplissant par son imagination et son savoir l'espace laissé libre. L'histoire de Soliman et la reine de Saba, essentielle, se verra ainsi annoncée de manière étonnamment neutre : « je puis donc rendre à peu près l'effet d'une de ces narrations imagées où se plaît le génie traditionnel des Orientaux. [...] De sorte que l'assemblée eût paru, pour nos hommes du monde, un peu vulgaire. [...] Le conteur que nous devons entendre paraissait être renommé »¹. L'union, la fusion totale avec l'Orient ne sont pas possibles - tel est peut-être également le sens de la tentative avortée de mariage entre Nerval et Saléma - alors, seul un regard indirect reste possible. Le conteur, présenté avec sobriété, crée une introduction et invite Nerval et le lecteur à écouter, en silence et avec humilité et intérêt, la parole des Orientaux.

Par conséquent, si le *Voyage en Orient* met en œuvre une esthétique picturale, créant un ensemble de tableaux à partir des impressions de voyage de Nerval, ces tableaux ne correspondent pas aux seules images de l'orientalisme traditionnel. Leur parti pris documentaire, loin d'un exotisme facile et clinquant, est indéniable ; mais elles ne se contentent pas d'une description neutre et objective, même si la visée scientifique est présente. Certes, on identifie les tableaux de Rogier dans plusieurs descriptions de Nerval, mais il les transcende : sa description du mariage ou des rencontres avec l'esclave dépasse tous les tableaux de femme, à la fois parce qu'elle mélange tous les sens, vue, ouïe et odorat principalement, mais aussi parce qu'elle rend compte de l'ambiguïté d'un événement à la fois magnifique, rutilant, et décevant où on ne voit pas ce qu'on pensait, espérait voir. Ses images révèlent la faille présente dans toute volonté de regarder l'autre, de le connaître : les tableaux établis se fragmentent, les couleurs chatoyantes se voilent, révélant les fantômes du passé aussi bien que les incertitudes du présent. L'exotisme, du regard frontal et assuré sur l'autre qu'il était, devient regard de biais, hésitant ; ainsi seulement, il n'affronte pas l'autre mais tente de le comprendre. Loin de la mise en mots directe d'un savoir universalisable et définitif, Nerval choisit de rendre les moments d'incertitude et de déplaisir qui font aussi partie d'un voyage authentique. L'échec n'est pas forcément pour lui prélude à une plus grande réussite, il creuse la différence afin de mieux appréhender l'autre et de s'interroger. Cela n'empêche ni la fascination ni la joie devant la magnificence de l'Orient, mais les met en perspective afin de rendre la fragilité qui est celle de toute découverte. Il est peut-être possible de la réinterpréter la lettre à

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 670.

Théophile Gautier : certes, Nerval a perdu une partie de ses rêves, une partie de l'Orient qu'il attendait ou avait appris a disparu du fait de l'évolution historique - le même constat pourrait d'ailleurs être fait par un touriste contemporain ayant lu Nerval. Il ne faut mésestimer ni l'ampleur de cette perte, ni combien Nerval a pu être désorienté par la différence entre un Orient réel et un Orient livresque. Cependant, il convient de se rappeler que le pessimiste *Journal de Constantinople* est en fait partie intégrante du récit même. Nerval y explique qu'il « reconstrui[t] [s]on Caire d'autrefois au milieu des quartiers déserts et des mosquées croulantes »¹ : « Il me semblait que j'imprimais les pieds dans la trace de mes pas anciens ; j'allais, je me disais : En détournant ce mur, en passant cette porte, je verrai telle chose ... et la chose était là, ruinée mais réelle »². Le pays imaginé est fragile, évolue, mais ne disparaît pas totalement, à partir de ce qu'on voit un regard vrai et personnel peut être construit. Le lecteur apprend mais surtout rêve dans les interstices et les respirations du récit, il compose ses propres tableaux à partir des images de Nerval, leur incomplétude lui ouvrant à son tour les portes du voyage.

Bibliographie :

- Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient* (1851), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1984.
- Nerval, Gérard de, *Journal de Constantinople* (1843), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1989, pp. 762-766.
- Rogier, Camille, *La Turquie – Mœurs et usages des Orientaux au XIXème siècle. Scènes de la vie intérieure et publique, harem, bazars, cafés, bains, danse et musique ; coutumes levantines...*, dessinées d'après nature par Camille Rogier, Gide et Cie, Paris, 1846.
- Barthélémy, Guy : « Littéarité et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval », 1996 : <http://www.bmlisieux.com/inédits/anthropo.htm>
- Bouillier, Henry, « Homo viator, Gérard de Nerval et l'exotisme », *Cahiers de L'Herne*, Paris, 1980, pp. 131 – 138.
- Borderie, Régine, « *Voyage en Orient* : vers une esthétique du bizarre », *Vox Poetica*, 2005 : <http://www.vox-poetica.org/t/borderie.html>
- Lepage, Jean, *Le mirage oriental, la peinture orientaliste dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Narbonne*, Ville de Narbonne, 2000.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, texte traduit par Catherine Malamoud, Seuil, Paris, 1980.
- Nemâtian, Labkhand, « La Tentation artistique dans le *Voyage en Orient* de Nerval », 2005 : <http://www.teheran.ir/spip.php?article673>
- Belmenouar, Safia, Combier, Marc et Guicheteau, Gérard, *Rêves mauresques : de la peinture orientaliste à la photographie coloniale*, Le Grand Livre du Mois, Paris, 2007.

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 396.

² *Ibid.*