



HAL
open science

”Pierre Loti: portraits au fil de l’ancre”

Marine Le Bail

► **To cite this version:**

Marine Le Bail. ”Pierre Loti: portraits au fil de l’ancre”. Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust, Julie Anselmini et Fabienne Bercegol (dir.), Paris, éd. Classiques Garnier, pp.431-450, 2018. halshs-02171473

HAL Id: halshs-02171473

<https://shs.hal.science/halshs-02171473v1>

Submitted on 19 Jan 2022

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

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

Pierre Loti : portraits au fil de l'ancre

Introduction

Lorsque paraît en 1888 le premier roman japonais de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*¹, la maison d'édition Calmann-Lévy fait le choix d'accompagner cette publication d'un élégant cartonnage d'éditeur qui donne à voir, se détachant sur le tissu vert du plat supérieur, les silhouettes gaufrées et dorées de fleurs entrelacées faisant éclore leurs corolles auprès d'une libellule en plein vol. Si la courbe gracieuse suggérée par l'ensemble de cette composition fait écho au C initial de *Chrysanthème*, elle renvoie également à la vogue du japonisme si présente dans les arts décoratifs à la fin des années 1880, et contribue de ce fait à instaurer dès l'orée du volume une certaine atmosphère qui fait miroiter aux yeux du lecteur toutes les séductions raffinées de l'Extrême-Orient. Un tel choix relève donc d'une stratégie éditoriale délibérée, qui s'attache à jouer d'emblée la carte de l'exotisme auprès d'un lectorat en quête de dépaysement. Les superbes dessins de Rossi et Myrbach qui parsèment le texte sous la forme de nombreuses scènes de genre pittoresques, entre vues de Nagasaki et portraits de japonaises souriant derrière leur éventail, relèvent d'un même parti pris, et visent à mettre en avant la fascinante étrangeté de ce pays lointain.

Ces éléments paratextuels ne font toutefois que relayer et conforter un certain horizon d'attente déjà bien ancré chez les lecteurs familiers de l'œuvre de Loti, l'écrivain-voyageur par excellence ; son nom est en effet rapidement devenu, dès ses débuts littéraires, synonyme de plongées enchanteresses dans les ruelles d'Istamboul, de voluptueux égarements dans la luxuriante nature tahitienne, ou encore de longues chevauchées au milieu des étendues sableuses du désert sénégalais. Bruno Vercier estime ainsi dans son introduction au *Mariage de Loti* que ce texte a pu être considéré comme « l'archétype du roman exotique avec vahinés, plages et palmiers² ». Cette prédilection pour les thématiques exotiques, associée à la reconduction de recettes littéraires quasiment identiques d'un roman à l'autre, et articulées autour du fameux schéma tripartite « *landing, loving, leaving*³ », a d'ailleurs valu à Loti les foudres d'un auteur comme Victor Segalen, lequel fustige dans son *Essai sur l'exotisme* l'aveuglement dont fait preuve à ses yeux ce « touriste impressionniste⁴ », incapable de dépasser le stade du stéréotype colonial pour se confronter à la réelle diversité des pays et des peuples.

Or, le portrait occupe de ce point de vue dans l'œuvre de Loti une place stratégique, dans la mesure où s'y joue une perpétuelle tension entre, d'une part, l'aspiration à représenter l'Autre dans tout ce qui fait sa singularité et sa différence, et, dans le même temps, l'impossibilité d'appréhender cette altérité autrement qu'en fonction de certains schèmes représentationnels préétablis. Il semble en effet que l'absence de familiarité ne puisse se percevoir et s'énoncer qu'en recourant à des outils notionnels issus de l'univers de référence de l'écrivain-voyageur, et de ce fait profondément informés par les présupposés culturels. Le portrait romanesque chez Pierre Loti oscillerait ainsi en permanence entre l'autre et le même, entre désir de

¹ P. Loti, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, 1888, édition illustrée d'aquarelles et de dessins d'après Rossi et Myrbach.

² B. Vercier, préface à P. Loti, *Le Mariage de Loti*, éd. de B. Vercier, Paris, Flammarion, « GF », 1991, p. 12.

³ Voir L. Blanch, *Pierre Loti, Portrait of an Escapist*, London, Collins, 1983.

⁴ V. Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers : notes*, [Montpellier], éd. Fata Morgana, 1978, p. 37.

singularisation et tentation du stéréotype, entre rêve de transcription du divers et projection d'une grille de lecture uniforme réduisant l'infinie variété des pays traversés à leur seul ancrage « exotique ».

C'est à cette ambivalence constitutive de l'écriture lotienne du portrait que je souhaiterais m'intéresser, en m'appuyant pour ce faire sur une sélection de récits puisés dans la veine « orientale » de son œuvre. J'ai ainsi retenu les cycles turcs et japonais de Pierre Loti, c'est-à-dire, respectivement, le triptyque *Aziyadé* (1879) – *Les Désenchantées* (1906) – *Suprêmes visions d'Orient* (1921), puis celui de *Madame Chrysanthème* (1888) – *Japoneries d'automne* (1889) – *La Troisième jeunesse de Madame Prune* (1905), auxquels il faut ajouter le roman isolé du *Mariage de Loti* (1880), qui se déroule sur l'île de Tahiti.

Le portrait dans le cadre du récit de voyage : un document ethnographique ?

Loti reporter-dessinateur, au confluent du verbal et du pictural

Le travail d'écriture de Pierre Loti¹ ne saurait être dissocié de sa condition d'officier de marine, et des incessants voyages auxquels cette fonction l'expose. Son œuvre romanesque apparaît en effet, à bien des égards, comme le prolongement direct de ses expériences de vie à l'étranger, ce qui induit un brouillage permanent entre les registres de la fiction et de l'autobiographie, tout en rapprochant le roman du modèle du récit de voyage. Pour reprendre les termes d'Éric Fougère, il est manifeste que « Loti fut un voyageur, ou se voulut tel. Un voyageur est quelqu'un qui va voir ailleurs afin de ramener si possible une image du monde acclimatable aux représentations du monde où l'on retourne [...] »². Dans cette perspective, la pratique lotienne du portrait littéraire prend des allures de témoignage ethnographique et revendique explicitement son ambition documentaire. Or, il importe de rappeler à cet égard qu'avant de connaître le succès en tant que romancier, Loti commença par s'illustrer dans un autre domaine artistique, celui du dessin de reportage :

À chaque escale, il consacrait quelques heures de loisirs à faire le croquis d'un paysage ou d'une scène pittoresque. Œuvres graphiques exécutées avec beaucoup de talent mais aussi témoignages précieux par l'importance et la richesse des détails³.

C'est à l'occasion d'une escale sur l'Île de Pâques, en 1872, que le talent de dessinateur de Pierre Loti, repéré par ses supérieurs, lui vaut la fonction de « reporter officiel de l'expédition⁴ », et la charge d'opérer de minutieux relevés des imposantes statues qui peuplent l'île. Si le jeune officier semble tout désigné pour une telle mission, c'est, ainsi que le soulignent Alain Quella-Villéger et Bruno Vercier, que Loti se révèle sans conteste « un bon, un grand dessinateur, qui maîtrise toutes les techniques : mine de plomb, dessin à la plume, lavis d'encre, rehaut de gouache⁵... ». Ayant bénéficié d'une

¹ Ou plutôt Julien Viaud, qui n'adopte le pseudonyme auctorial de Pierre Loti, initialement le nom d'un de ses personnages, qu'à l'occasion de la publication de son troisième roman, *Le Roman d'un spahi* (1881).

² É. Fougère, *Aspects de Loti : l'ultime et le lointain*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006, p. 18.

³ C. Genet et D. Hervé, *Pierre Loti l'enchanteur*, Gemozac, Ch. Genet, 1988, p. 11.

⁴ A. Quella-Villéger et B. Vercier, *Pierre Loti dessinateur : une œuvre au long cours*, catalogue de l'exposition tenue à Moulins, au Musée départemental d'Anne de Beaujeu, 10 octobre 2009-10 janvier 2010, Saint-Pourcin-sur-Sioule, Bleu autour, 2010, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

solide formation en la matière, tenant de l'école du trait et professant son admiration pour Ingres, Loti se distingue donc par la précision de ses contours, son sens de la proportion et de la perspective, ainsi que par le soin apporté à la restitution des détails les plus ténus, autant de qualités qui lui vaudront de publier dans *L'Illustration* et *Le Monde illustré* de nombreux dessins choisis, précisément, en vertu de leur valeur documentaire.

C'est dire que l'œuvre picturale du jeune officier est avant tout prise pour la fidélité au réel qu'autorise sa technique impeccable, ce qui revient, dans le cas du portrait, à ériger la notion de *ressemblance* en impératif absolu. En cela, les figures humaines dessinées par Loti se veulent des manifestations exemplaires de cette « ontologie particulière », propre au portrait figuratif, que Heather Mc Pherson définit comme « une corrélation entre le portrait et ce qu'il prétend représenter¹ ». Les dessins lotiens s'apparenteraient de fait à de « simples transcriptions » picturales d'objets réels et renverraient au paradigme réaliste symbolisé par la photographie, s'inscrivant par conséquent dans ce que l'auteure appelle le « degré zéro² » du portrait. La tentation peut alors sembler grande de procéder par analogie, et de transposer directement dans le domaine littéraire les caractéristiques esthétiques propres à la pratique du dessin chez Loti. Il ne s'agit certes pas d'ignorer les spécificités propres à chacun de ces deux systèmes sémiotiques, ni d'oublier que, comme nous le rappelle Bernard Vouilloux, les qualités proprement visuelles du discours descriptif tendent, contrairement à son pendant pictural, à s'épuiser à mesure que son ambition cognitive se manifeste, l'informatif tendant alors à prendre le pas sur le figuratif³. Pour autant, il me semble que l'articulation entre le verbal et le pictural est susceptible de se révéler, dans le cas de Loti, riche d'enseignements. Si l'on s'intéresse, par exemple, à la description de Rarahu opérée par le narrateur dans le *Mariage de Loti*, plusieurs remarques vont dans le sens d'une parenté entre portrait verbal et pictural : strictement délimité, à la fois au début et à la fin, par des blancs typographiques qui rappellent les marges vierges de la feuille de dessin, ce passage fonctionne selon une logique spatiale de contiguïté qui fait se succéder, en un mouvement descendant analogue à celui de l'œil parcourant un tableau, les divers éléments du visage et leur caractérisation :

Rarahu avait des yeux d'un noir roux, pleins d'une langueur exotique, d'une douceur câline, comme celle des jeunes chats quand on les caresse ; ses cils étaient si longs, si noirs qu'on les eût pris pour des plumes peintes. Son nez était court et fin, comme celui de certaines figures arabes ; sa bouche, un peu plus épaisse, un peu plus fendue que le type classique, avait des coins profonds, d'un contour délicieux. [...]. Ses cheveux, parfumés au sandal, étaient longs, droits, un peu rudes ; ils tombaient en masses lourdes sur les rondes épaules nues⁴.

Toutefois, si analogie il y a, il y a aussi, indubitablement, différence, ne serait-ce que par le chatoiement des couleurs et des nuances, omniprésentes dans ces quelques lignes, alors que Loti dessinateur privilégie le fusain ou l'encre de Chine, à peine

¹ «This is largely due to its particular ontology, the fact that its raison d'être hinges upon the correlation between the portrait and what it purposes to represent». H. Mc Pherson, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 2. Je traduis.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Voir B. Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, « Savoir », 2011.

⁴ P. Loti, *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 53.

rehaussés de blancs. Par ailleurs, le recours quasiment systématique à des structures de comparaison (« comme... », « un peu plus ») pour caractériser les composantes du visage de la jeune Tahitienne semble suggérer une inaptitude foncière du portraitiste-écrivain à saisir l'apparence de son modèle autrement que de manière indirecte et détournée. L'analogie textuelle se substitue ainsi à l'immédiateté de la perception visuelle, et prend une acuité d'autant plus forte qu'elle recoupe la question, centrale, des moyens de restituer verbalement l'altérité et l'étrangeté des figures « exotiques ».

Le portrait littéraire au service de l'altérité ethnographique

Si le portrait présuppose une individualité du modèle, il n'en obéit pas moins, dans bien des cas, à un mouvement de généralisation et d'abstraction qui fait du sujet singulier décrit le représentant d'une qualité ou d'une caractéristique plus larges, qui peuvent être d'ordre moral, culturel, social, géographique, etc. Lieu d'une dialectique constante entre les niveaux du particulier ou de l'universel, le portrait est ainsi susceptible de « voisine[r] avec l'abstraction symbolique » et d'apparaître comme « l'incarnation d'une idée générale¹ ». Dans le cas de Loti, la représentation littéraire d'un personnage se veut ainsi souvent l'occasion de dresser le portrait déguisée du peuple auquel il appartient, et ce grâce à deux procédés principaux. Le premier procède par extension analogique, en opérant une généralisation à partir d'un cas isolé pour l'étendre à l'ensemble du groupe dont il dépend, grâce à des marqueurs de totalité. On en trouve un exemple éloquent dans *Japoneries d'automne*, lorsque le narrateur s'efforce de décrire ses deux *djin*, c'est-à-dire les coureurs à son service. Qualifiés de « petits », « comme tous les Japonais », ils sont aussi « coiffés, comme presque tous les *djin*, d'un chapeau large en forme d'ombrelle² », et font preuve d'une même résistance à la fatigue. La représentation singulière bascule ainsi dans le portrait de groupe, noyant les spécificités du modèle initial dans l'établissement de caractéristiques communes.

À l'inverse, le portrait peut également procéder par induction généralisante et permettre de remonter depuis un cas isolé à un paradigme sous-jacent ; le personnage disparaît alors derrière le type atemporel et universel supposé renfermer la vérité de son peuple. Ainsi de Rarahu, présentée comme « le type accompli de cette race maorie qui peuple les archipels polynésiens³ », ou encore, plus loin, comme « une petite personnification touchante et triste de la race polynésienne, qui s'éteint au contact de notre civilisation et de nos vices⁴ ». C'est également l'essence même du peuple japonais que Loti croit percevoir dans *Madame Chrysanthème* lorsque, croisant à l'occasion d'une promenade une jeune fille « se détachant à la manière des fées éblouissantes sur un fond de vieux temples noirs et d'ombres », il se fait la réflexion qu'il « valait la peine, en effet, de s'arrêter pour cette précieuse petite personne, d'une *japonerie si idéale*⁵ ». Par cet élan typifiant, les idiosyncrasies singulières se trouvent donc gommées au profit d'une hypothétique essence transcendante, d'une « vérité » profonde que l'écrivain-voyageur, par ses dons d'observateur, se trouverait à même de reconstituer.

Or, c'est là que nous touchons au cœur du projet exotique de Loti, c'est-à-dire à son désir de rapprocher, de familiariser, d'acclimater en quelque sorte ces identités

¹ F. Bercegol, *La Poétique du portrait chez Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'Outre-tombe*, Paris, H. Champion, « Romantisme et modernités », 1997, p. 35.

² P. Loti, *Japoneries d'automne*, Paris, Calmann-Lévy, 1926, p. 41.

³ *Id.*, *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *Id.*, *Madame Chrysanthème*, Paris, Flammarion, « GF », 1993, p. 176-177. Je souligne.

ethnographiques si lointaines à l'environnement culturel immédiat de son lectorat occidental. Va dès lors s'instaurer au sein des portraits lotiens un jeu permanent entre l'étrange et le familier, qui passe par la prise en compte, au-delà de la seule physionomie de la personne décrite, des signes d'appartenance culturels permettant de l'ancrer dans un *ailleurs* aisément identifiable. Si le personnage-narrateur s'attarde volontiers, avec une minutie non-dénuée de condescendance, sur les particularités physiques propres à chaque peuple – la peau foncée de Rarahu, les yeux bridés et les petits pieds de Mme Chrysanthème –, c'est ainsi surtout à travers la description minutieuse des costumes et des ornements qu'il va s'efforcer de mettre en avant les idiosyncrasies propres aux nations qu'il parcourt. Loin d'apparaître comme un élément accessoire et superflu, la vêtue, par ce qu'elle révèle d'investissement esthétique, idéologique, et culturel, renvoie métonymiquement à des caractéristiques plus larges, et se présente par conséquent comme une extension naturelle du portrait. Le riche costume que revêt Aziyadé à l'occasion de l'une des dernières soirées passées avec son compagnon contribue ainsi à la conforter dans une orientalité hyperbolique et idéale, tout en accentuant sa séduisante étrangeté :

Elle avait fait pour cette soirée une toilette qui la rendait étrangement belle : la richesse orientale de son costume contrastait maintenant avec l'aspect de notre demeure, redevenue sombre et misérable. Elle portait une de ces vestes à longues basques dont les femmes turques d'aujourd'hui ont presque perdu le modèle, une veste de soie violette semée de roses d'or. Un pantalon de soie jaune descendait jusqu'à ses chevilles, jusqu'à ses petits pieds chaussés de pantoufles dorées¹.

Au Japon, ce sont les peignes piqués avec art dans les chignons lissés en coques des jeunes filles, leurs dents laquées de noir, leurs longues manches pagode, qui constituent autant de signes pointant l'altérité de la civilisation à laquelle elles appartiennent. Avec un souci de la « couleur locale » qu'il tient de ses devanciers romantiques, auxquels son œuvre doit beaucoup, Loti se plaît par ailleurs à accentuer l'étrangeté des figures rencontrées en intercalant régulièrement au sein de ses descriptions plusieurs vocables locaux, qui possèdent le double avantage de conforter l'effet de réel tout en suscitant chez le lecteur, du fait de leur sonorité et de leur orthographe inattendues, une forme de rêverie évocatoire. Sidi Omar Azeroual considère ainsi qu'il est essentiel de « se servir de la langue de l'autre afin de ramener l'extranéité au texte, afin aussi d'adapter le texte à l'extranéité² ». Or, faire le portrait de l'autre, n'est-ce pas à certains égards tâcher de restituer sa langue spécifique ? C'est ainsi qu'une promenade dans Stamboul devient le prétexte à décrire un groupe de « vieillards (des *hadjbaba*) », dont les vêtements sont qualifiés d' « *eski* », c'est-à-dire « antique », mot « qui s'applique en Turquie aussi bien à de vieilles coutumes qu'à de vieilles formes de vêtements ou à de vieilles étoffes³ ». De même, les japonaises ne sont ainsi jamais appelées autrement que *mousmés*, « jeunes filles » dans leur langue. Toutefois, tout en jouant sur le potentiel exotique de ce terme, Loti le vide en partie de son coefficient d'étrangeté, dans la mesure où il lui confère d'une part une définition, mais aussi et surtout une étymologie fantaisiste qui le ramène du côté de la langue

¹ *Id.*, *Aziyadé*, Paris, Flammarion, « GF », 1989, p. 186.

² S. Omar Azeroual, « *Fantôme d'Orient* de Pierre Loti : de l'immanence occidentale à la transcendance orientale », *Pierre Loti, l'œuvre-monde ?*, Y. Daniel dir., Paris, les Indes savantes, « Rivages des Xantons », 2015, p. 76.

³ P. Loti, *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 111-112.

française : « C'est un des plus jolis mots de la langue nipponne ; il semble qu'il y ait, dans ce mot, de la *moue* (de la petite moue gentille et drôle comme elles en font) et surtout de la *frimousse* (de la frimousse chiffonnée comme est la leur¹) ». Il s'efforce ainsi d'atteindre dans ses portraits un point d'équilibre entre la mise au jour d'une altérité « exotique », et la conjuration ou plutôt la récupération de cette étrangeté dans le sens d'une familiarisation.

Du portrait au cliché : quand la machine à représenter tourne à vide

Portraits en série pour exotisme en toc

La frontière peut néanmoins sembler dangereusement ténue entre la nécessaire entreprise d'appropriation et d'adaptation à laquelle se livre l'écrivain-voyageur, et la projection plus ou moins involontaire de catégories de représentation préétablies, puisées dans son univers de référence. Edward W. Saïd voit précisément dans les discours de familiarisation portés par l'Occident sur l'Orient le signe d'une démarche visant à faire émerger une zone médiane entre le connu et l'inconnu, permettant de « considérer les nouveautés, les choses vues pour la première fois, comme des versions de choses déjà connues² ». Se croyant prêt à recevoir de bonne foi des informations nouvelles, le voyageur occidental ne ferait en réalité que soumettre l'ailleurs à un processus d'adaptation inconsciente pour le faire coïncider avec sa propre conception du monde. En d'autres termes, et si nous considérons avec Victor Segalen que le véritable exotisme n'est autre que la conscience que « quelque chose n'est pas soi-même³ », l'œuvre de Loti relèverait quant à elle d'un exotisme de façade, fondé sur la reconduction déguisée d'idées préconçues agissant à la façon de filtres déformants. Le pittoresque deviendrait ainsi, sous sa plume, moins l'indice d'une attention aux particularités locales qu'un arsenal d'images et de motifs prêts-à-consommer conduisant à « enfer[mer] la figure de l'autre dans un cadre préétabli visant à en domestiquer l'étrangeté⁴ ».

Sur le plan proprement littéraire, et plus particulièrement en ce qui concerne le portrait, ce phénomène se traduit par la prolifération de descriptions stéréotypées, alimentées par le recyclage de certaines caractéristiques récurrentes. C'est notamment le cas des personnages féminins, que leur ressemblance et leur caractère quasiment interchangeable confond dans une même altérité préfabriquée. Irène L. Szyliowicz considère ainsi que les femmes qui hantent les romans de Loti se définissent toutes par une « certaine similitude⁵ » qui fait basculer le portrait du côté du « pastiche de lieux communs⁶ ». La libre et voluptueuse Tahitienne Rarahu, avec ses épais cheveux mêlés de fleurs et son rapport fusionnel à la nature, ou encore la douce et aimante Aziyadé, parée comme une houri des *Mille-et-une nuits*, apparaissent à cet égard comme les incarnations d'un substrat culturel préexistant qui fait de la femme « orientale », dans le sens le plus vague et le plus large du terme, la projection d'un fantasme occidental d'ordre à la fois artistique et sexuel.

¹ *Id.*, *Madame Chrysanthème*, *op. cit.*, p. 90-91.

² E. W. Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, éd. Du Seuil, « Points essais », 2005, p. 117.

³ V. Segalen, *Essai sur l'exotisme...*, *op. cit.*, p. 23.

⁴ S. Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 1994, p. 17.

⁵ « [...] a certain sameness ». I. L. Szyliowicz, *Pierre Loti and the Oriental woman*, Basingstoke, Macmillan Press, 1998, p. 52. Je traduis.

⁶ « [...] a pastiche of commonplaces ». *Ibid.*, p. 56. Je traduis.

Cette impression de déjà-lu, de déjà-vu, de déjà-écrit, n'est toutefois nulle part plus sensible que dans le cas du Japon. En effet, non seulement toutes les *moussés* s'y ressemblent, comme autant de doubles de la « petite femme à peau jaune, à cheveux noirs, à yeux de chats », « pas plus haute qu'une poupée¹ », que Loti imagine avant même de débarquer, mais le narrateur ne peut se défaire de l'entêtante impression qu'elles ne sont que la réduplication des figures peintes ou sculptées qu'il a préalablement pu contempler en Europe. Incapable de renouer avec une forme de virginité dans la perception, Loti ne parvient pas à appréhender le Japon autrement qu'à l'aune des artefacts du japonisme triomphant, si bien que, « dans une relation inversée entre l'original et la reproduction, c'est le Japon lui-même qui ressemble à une image japonaise² ». Aussi les portraits de jeunes femmes japonaises ne sont-ils plus adossés à une réalité indépendante, mais bien à des images déjà constituées. Et si ce phénomène d'« iconisation » généralisé affecte, pour commencer, Madame Chrysanthème, cette silhouette que « tout le monde a vu[e] partout » par le biais de « ces peintures sur porcelaine ou sur soie, qui encombrant nos bazars à présent³ », la malédiction de la copie ne s'arrête pas là. Elle se propage au contraire et agit comme un écran déformant pour substituer aux êtres singuliers autant de variantes désespérément redondantes d'un même modèle. En apercevant par exemple Mademoiselle Jasmin, sa première fiancée, le héros s'écrie :

Ah ! mon Dieu, mais je la connaissais déjà ! Bien avant de venir au Japon, je l'avais vue, sur tous les éventails, au fond de toutes les tasses à thé – avec son air bête, son minois bouffi, – ses petits yeux percés à la vrille au-dessus de ces deux solitudes, blanches et roses jusqu'à la plus extrême invraisemblance, qui sont ses joues⁴.

Et un vertige épouvanté de saisir le narrateur lotien, au point de lui faire prendre en haine cette *moussé* qu'il « retrouve toujours la même » dans *La Troisième jeunesse de Madame Prune*, « avec son beau chignon d'ébène vernie, sa ceinture à grandes coques, sa révérence et ses petits yeux si bridés qu'ils ne s'ouvrent plus⁵ ». C'est bien le règne du cliché qui s'affirme ici, à travers la primauté de cette infernale logique de reproduction qui, par excès même de représentation, prive le portrait de sa substance ontologique et lui dénie toute ambition cognitive pour le réduire à un signe vide dénué de référent. Le portrait devient ainsi le lieu textuel par excellence où « voyage et mémoire se marient, là où le déjà-vu triomphe et le cliché s'organise à partir du bibelot, catégorie typiquement lotienne en cela qu'il se présente à la fois comme un support et comme un écran [...]»⁶. La machine à représenter, grippée, tourne à vide tout en exhibant sa nature de convention littéraire, tandis que, dans cet épuisement généralisé de la signification, la diversité exotique se résorbe dans une décevante indistinction. En surjouant le stéréotype, le cliché, le portraitiste désabusé finit par ne voir dans les figures croisées lors de ses pérégrinations que la manifestation d'un sempiternel retour à l'identique, tandis que le dépaysement espéré se dissout dans le constat d'une amère uniformité ; l'Autre demeure, en dernière instance, insaisissable. Ainsi que le constate Loti sur un ton désenchanté dans *Le Mariage de Loti*, « l'esprit s'endort avec l'habitude

¹ P. Loti, *Madame Chrysanthème*, op. cit., p. 45.

² E. Shimazaki, « Le Japon de Loti, ou l'attrait de l'étrangeté », *Pierre Loti, l'œuvre-monde ?*, op. cit., p. 190.

³ P. Loti, *Madame Chrysanthème*, op. cit., p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ *Id.*, *La Troisième jeunesse de Madame Prune*, Paris, Calmann-Lévy, 1905, p. 13.

⁶ É. Fougère, *Aspects de Loti...*, op. cit., p. 70.

des voyages ; on se fait à tout, – aux sites les plus exotiques comme aux visages les plus extraordinaires¹ ».

Superposition des portraits et impossible remontée vers l'original

Une lecture plus attentive de l'ensemble de notre corpus suggère toutefois que le mal est en réalité plus profond que cela, et que l'enfermement de la diversité exotique dans des schèmes de représentation préétablis ne constitue que la manifestation la plus superficielle d'un manque plus douloureux, dont il faut retrouver la trace dans la *psyché* même de l'auteur. Pour ce faire, il nous faut remonter au mythe amoureux inaugural qui scelle l'identité du personnage de Loti, entité mi-autobiographique, mi-fictionnelle, qui fait son entrée sur la scène littéraire grâce au récit de ses tragiques amours avec la jeune Turque Hakidjé, rebaptisée *Aziyadé*. Les autres jeunes femmes rencontrées par la suite, ou même avant elle, comme la Tahitienne Rarahu, apparaissent dès lors comme d'imparfaites copies dénuées de véritable consistance, comme les doubles négatifs d'un original disparu et inlassablement recherché. Si, ainsi que le professe Mireille Labouret-Grare, le portrait, loin de constituer une pause entièrement autonome et amovible au sein de la trame narrative, est en réalité susceptible d'« abandonne[r] sa fixité temporelle pour déborder largement sur l'évocation du passé et du futur² », alors le portrait des personnages féminins chez Pierre Loti pourrait bien s'avérer une tentative toujours renouvelée et jamais aboutie de renouer la chaîne interrompue de ses amours d'antan.

C'est ainsi à bon droit que Suzanne Lafont voit dans le cycle japonais « le négatif du cycle turc, une copie désaffectée qui jette un doute sur le modèle³ », tandis que, symétriquement, Madame Chrysanthème se définit comme une anti-Aziyadé, un double grotesque et dégradé des impressions poignantes de Stamboul que Loti cherche éperdument à ressaisir. Ainsi, lorsqu'en pleine nuit la jeune femme s'effraie des *nidzoumi*, c'est-à-dire des souris, le narrateur se souvient brusquement qu'« elle aussi, la chère petite Turque, [lui] avait dit dans sa langue aimée : “Setchan !” (les souris⁴) » ; alors, poursuit-il, il regarde « avec une espèce de haine cette poupée étendue près de [lui] », avec ses « cheveux arrangés en grandes coques lustrées⁵, elle qui ne parvient à lui rappeler la seule *autre* qui vaille que pour mieux lui rappeler son éloignement.

C'est toutefois dans les *Désenchantées* que ce drame de la scission entre la copie et l'original trouve son expression la plus tragique, dans la mesure où, cette fois-ci, loin de représenter l'opposé d'Aziyadé, la jeune Djénane offre au contraire avec elle tous les signes d'une troublante ressemblance. La révélation de cette frappante similarité fait d'ailleurs l'objet d'une importante dramatisation, puisque la jeune fille, initialement couverte du *tcharchaf* noir comme ses deux amies, est la dernière à accepter de relever son voile pour révéler à André Lhéry un visage qui se superpose si parfaitement à celui de son amour de jeunesse qu'il en conçoit presque de l'effroi :

Eh bien ! j'ai qu'en vous regardant je suis charmé et presque épouvanté par une ressemblance. L'autre jour déjà, quand vous avez levé votre voile, ne

¹ P. Loti, *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 187.

² M. Labouret-Grare, « Corps et diachronie : variations sur le portrait balzacien », *Le Portrait*, J-M. Bailbé dir., [Mont Saint-Aignan], Presses Universitaires de Rouen, « Publications de l'Université de Rouen », 1988, p. 92.

³ S. Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, op. cit., p. 79.

⁴ P. Loti, *Madame Chrysanthème*, op. cit., p. 86-87.

⁵ *Ibid.*

m'avez-vous pas vu reculer devant vous ? Je retrouvais le même ovale du visage, le même regard, les mêmes sourcils, qu'elle avait coutume de rejoindre par une ligne de henné. Et encore, cette fois-là, je ne connaissais pas vos cheveux, pareils aux siens, que vous me montrez aujourd'hui, nattés comme elle avait coutume de faire¹...

Portrait apparent de Djénane, mais avant tout portrait détourné d'Aziyadé, ce passage consacre la grande valse des apparences qui ne cesse d'êtreindre Loti tout au long de ses voyages : mêmes mots, mêmes couleurs, mêmes images, mais réalités inconciliables, doubles imparfaits qui ne parviennent jamais, en dépit de leur ressemblance, à coïncider complètement. Même si Loti peignant Djénane ne s'est jamais trouvé si près de son modèle initial, cette proximité même ne fait que rendre plus criant le manque qu'il éprouve. Certes, ainsi que le relève Irene L. Szyliowicz, la séduction de Djénane réside aux yeux de Loti « autant dans sa ressemblance avec son amour passé que dans les émotions que son attachement présent lui inspir[e]² ». Mais cette similitude s'avère être précisément ce qui le repousse au moins autant que ce qui l'attire, ainsi qu'il s'en explique dans *Suprêmes visions d'Orient* :

[...] l'autre [Djénane], dont je m'obstine aujourd'hui à chercher la trace, n'existe dans ma mémoire qu'en tant que son reflet, parce qu'elle essayait d'être pour moi quelque chose comme sa continuation ; elle me montrait les mêmes yeux, s'efforçait d'avoir une âme pareille, et puis elles étaient nées au même village, et le son de ces deux voix se ressemblait si étrangement³.

Si le portrait féminin dans l'œuvre de Loti se charge d'une si poignante mélancolie, c'est qu'il se veut de plus en plus clairement au fil de l'œuvre l'expression de l'espoir toujours déçu d'une survivance. Il s'affirme alors comme l'espace nostalgique de déploiement d'un reflet qui dénonce, en creux, le vide initial dont il procède. Portraits de mousmés japonaises, de jeunes beautés tahitiennes ou de furtives silhouettes turques tissent ainsi d'une œuvre à l'autre un « réseau finement maillé de correspondances crépusculaires⁴ », un entrelacs inlassablement brodé autour d'un même point aveugle jamais atteint.

C'est néanmoins peut-être précisément dans la prise de conscience et l'acceptation de cette fêlure ontologique que réside la spécificité de l'esthétique lotienne du portrait, un portrait qui n'est plus désormais conçu comme l'appropriation discursive d'une réalité préexistante, mais comme l'émanation voilée d'un objet disparu.

Impalpables portraits lotiens, entre fulgurances et estompements

L'éclair et le sfumato

Ce qui fait du portrait un exercice fondamentalement nostalgique aux yeux de Loti, c'est en effet justement la manière dont il donne à voir en creux son original perdu, puisque selon lui la « représentation ne peut être rendue qu'au point de disparition du

¹ *Id.*, *Les Désenchantées*, éd. A. Quella-Villéger et B. Vercier, Arles, Actes Sud, « Babel », 2015, p. 299-300.

² "Loti insisted that [...] her allure consisted as much in her resemblance to his past love as it did in the emotions elicited by the present one". I. L. Szyliowicz, *Pierre Loti and the Oriental woman*, *op. cit.*, p. 104. Je traduis.

³ P. Loti, *Suprêmes visions d'Orient : fragments de journal intime publiés par Samuel Viaud*, Paris, Calmann-Lévy, 1921, p. 105-106.

⁴ É. Fougère, *Aspects de Loti...*, *op. cit.*, p. 41.

réel opéré par elle¹ » : autrement dit, la pratique du portrait autorise une prise de conscience concernant l'inanité de toute ambition descriptive, lorsqu'elle est conçue comme un moyen de préserver et de fixer à travers les mots une essence qui se dissout aux premières tentatives pour la restituer. Dans l'œuvre de Loti, les visages s'effritent à mesure que l'on tente de les retranscrire, les couleurs pâlisent lorsqu'on leur assigne un nom, les contours s'effacent dès lors qu'on s'efforce de les retracer. Si portrait il y a, il ne peut donc plus être que fragmentaire et incomplet. C'est uniquement en assumant et en exhibant la mystérieuse privation dont il procède que le discours descriptif sera à même, non pas de proposer une transcription exhaustive de son modèle, mais de le susciter sur le mode de l'évocation. Au moment où l'œil renonce à tout saisir, à tout scruter et à tout détailler, lorsqu'il se contente d'entr'apercevoir de biais, et comme par accident, l'éclat d'un regard ou la ligne furtive d'une silhouette, alors l'écriture peut s'emparer de cette sensation fugace pour tenter de la magnifier.

Deux procédés principaux sont alors mis en œuvre par Loti pour se livrer à ces portraits détournés, tous deux trouvant une expression exemplaire dans les *Désenchantées*. Le premier intervient au moment où André Lhéry, quittant la maison où il rencontre clandestinement ses trois amies turques, se retourne pour contempler soudain le visage de Mélek, « qui lui souriait de son petit nez en l'air, moqueur et sans méchanceté, et de ses beaux yeux gris, et de tout son délicieux visage de vingt ans² » ; cette vision ne dure toutefois que « le temps d'un éclair³ », avant que le voile noir ne retombe sur elle pour la dérober à nouveau aux yeux du romancier. La rapidité de ce dévoilement, la fulgurance de la révélation des traits jusque-là dissimulés de la jeune fille, laissent tout loisir à l'imagination de broder autour de cet éblouissement initial et de le reconstruire inlassablement. Le deuxième motif auquel recourt volontiers Loti est celui du voile semi-transparent, qui, tout en dérobant l'essentiel des traits, permet de les deviner ou, à tout le moins, de les rêver. C'est bien l'imagination créatrice de l'artiste, et non l'œil, qui s'efforce alors de se glisser dans l'interstice séparant le visible de l'invisible pour donner forme à ce qui demeure caché. Le roman nous en offre un bel exemple lorsque le héros, croisant ses trois compagnes sur le fleuve, réalise que la belle Zeyneb porte un voile « semi-transparent qui perm[et] de deviner presque le visage tout jeune, d'une finesse et d'une régularité exquise, mais laiss[e] encore les yeux dans l'imprécision⁴ ». C'est bien pourquoi Loti regrette, dans *Suprêmes visions d'Orient*, que le noir et épais *tcharchaf*, entièrement opaque, ait remplacé le *yachmak* en mousseline : « Mais, hélas ! Dans les caïques élégants, je ne vois plus une seule femme en *yachmak* ; toutes ont adopté le *tcharchaf* noir, plus moderne et plus triste, qui dissimule en entier le visage ; c'était tellement plus joli, le *yachmak* qui laissait voir les yeux de velours et d'ombre⁵ ! »

Après avoir pour la première fois vu Aziyadé, dont le voile ne laisse paraître « que le front et les grands yeux », avec leurs « prunelles [...] bien vertes, de cette teinte vert de mer d'autrefois chantée par les poètes d'Orient », Loti se dit ainsi captivé « bien que le visage exquis caché par le voile blanc [lui] fût encore inconnu⁶ ». Or, ce n'est évidemment pas *en dépit* de cette énigme, mais bien *à cause d'elle*, que le personnage ne peut arrêter de songer à cette rencontre, s'interrogeant sans répit sur les traits à la fois

¹ *Ibid.*, p. 150.

² P. Loti, *Les Désenchantées*, *op. cit.*, p. 192.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁵ *Id.*, *Suprêmes visions d'Orient...*, *op. cit.*, p. 57.

⁶ *Id.*, *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 45-46.

dérobés et exhibés à travers le voile. S'il s'agit là d'un portrait en négatif, où l'essentiel manque, c'est pour cette raison même qu'il se révèle délicieusement suggestif.

Le processus de dématérialisation, d'évaporation pourrait-on dire, qui travaille la pratique lotienne du portrait, trouve son aboutissement le plus exemplaire dans le récit de la visite du narrateur à un temple japonais dans *Japoneries d'automne*, visite à l'occasion de laquelle on accepte de lui révéler la toilette sacrée d'une impératrice morte depuis plusieurs siècles :

[La robe] est faite de sept doubles d'une fine mousseline de soie, superposés, tous de nuance différentes, et laissés libres d'ondoyer séparément depuis la longueur de la traîne. [...]. [Ses] broderies ont été faites avec un art si léger, qu'elles restent transparentes comme la gaze qui les porte ; le temps en a effacé les teintes premières, qui devaient être déjà atténuées, très discrètes ; aussi l'ensemble est-il vapoureux, changeant, incolore, grisâtre comme une fumée¹.

C'est bien le registre de la transparence, du vapoureux, de l'impalpable, qui prédomine ici, en un écho implicite aux voiles neigeux des femmes turques. Cependant, nous avons franchi un degré supplémentaire dans l'évanouissement du modèle, qui fait ici l'objet d'un déplacement métonymique conduisant à remplacer l'impératrice par sa robe, le centre par sa périphérie. De même que l'étoffe « en lambeaux [...] cède sous les doigts et se pulvérise », ne laissant subsister qu'un « parfum de musc et de vétiver² », de même le portrait s'effrange et se fait impalpable, jouant sur l'implicite et le non-dit afin de mieux restituer l'absence-présence paradoxale de cette femme disparue, et pourtant encore vaguement devinable. À rebours de cette expérience déconcertante et délicieuse, le narrateur refuse fermement, dans la *Troisième jeunesse de Madame Prune*, d'aller voir l'actuelle Impératrice du Japon, « toute petite bonne femme, habillée à Paris par quelque bon faiseur³ » et si éloignée, dans sa platitude moderne, de l'intangible image de son ancêtre.

Portrait et art de l'esquisse

Cette prédilection pour les portraits incomplets, indirects, non-finis, trouve par ailleurs son pendant dans l'élaboration d'une véritable poétique de l'esquisse, qui innerve en profondeur l'écriture lotienne. Ainsi que nous l'avons vu plus haut, Loti s'est voulu dessinateur avant d'être écrivain, et c'est en tant qu'écrivain esthète, particulièrement attentif aux questions de forme et de couleurs, qu'il s'efforce de décrire les paysages et les personnes, avec ce don de l'évocation visuelle qui lui a valu le surnom d'« Enchanteur ». Au même titre qu'Edmond de Goncourt, qu'il apprécie et à qui il dédie le premier chapitre de ses *Japoneries d'automne*, Loti fait en effet partie de cette génération de littérateurs fin-de-siècle adeptes d'une « écriture artiste » qui s'efforcent d'« introduire dans l'écriture un dessin, un modelé », et de « conférer à l'écriture une puissance d'évocation visuelle et tactile⁴ ». Lorsqu'il s'exerce au portrait dessiné, on sait que Loti délaisse volontiers la peinture à l'huile et les tableaux finis au profit du fusain ou du lavis, plus propres selon lui à susciter des effets d'estompe,

¹ *Id.*, *Japoneries d'automne*, *op. cit.*, p. 116.

² *Ibid.*, p. 117.

³ *Id.*, *La Troisième jeunesse de Madame Prune*, *op. cit.*, p. 274.

⁴ B. Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française...*, *op. cit.*, p. 14.

d'ombre et de lumière, ainsi qu'à suggérer le modelé du visage ou le drapé des vêtements, comme dans le fameux double portrait de Hakidjé qui la montre successivement de face et à visage découvert, puis voilée et de profil¹. Les passages descriptifs de son œuvre se ressentent fortement de cette influence picturale, ce qui explique selon Bruno Vercier son refus des tableaux structurés et organisés et sa préférence, en véritable écrivain « impressionniste », pour « les reflets, les ombres, les aubes, la décomposition de la lumière² ». À cet égard, l'écrivain Loti se révèle sans conteste plus hardi sur le plan formel que le Loti dessinateur : l'écriture l'entraîne en effet bien plus loin dans la déconstruction du trait et dans l'éclatement de la ligne, lui qui se plaît dans ses textes à procéder par accumulation de touches successives et librement juxtaposées.

Sur le plan stylistique, ce parti pris trouve à se manifester à travers la primauté accordée à la phrase nominale et à la parataxe, ce qui traduit une prédominance de la sensation immédiate, dans tout ce qu'elle peut avoir de plus irraisonnée et même d'anarchique, sur la reconstitution logique. Ainsi de ce groupe de vieillards, croisé lors de ses pérégrination sur l'île de Tahiti par le jeune Loti, et qu'il décrit rapidement à l'aide de quelques adjectifs et appositions simplement séparés par une virgule ou un point-virgule :

[...] graves Tahitiens, accroupis, occupés à suivre dans un demi-sommeil leurs rêveries éternelles ; des vieillards tatoués, au regard de sphynx, à l'immobilité de statue ; je ne sais quoi d'étrange et de sauvage qui jetait l'imagination dans des régions inconnues³...

Les points de suspension finaux, en suggérant à la fois l'éloignement progressif de ces groupes dans le champ visuel du narrateur, et l'épanouissement de la rêverie que suscitent en lui ces figures étranges, sont également caractéristiques de cette écriture de l'esquisse et de la fugacité que Loti tend à privilégier de plus en plus nettement dans ses portraits. Cette esthétique toute de légèreté, qui laisse au non-dit autant de place qu'à la description positive, doit, en définitive, être mise en lien avec le regard si particulier mis en œuvre par Loti dans le cadre de ses portraits littéraires : un regard qui choisit délibérément de rester en retrait, de ne faire qu'effleurer le mystère des visages et des êtres, et qui se contente de glisser à la surface des choses pour mieux faire ressentir au lecteur le silence assourdissant de leur énigme intérieure.

Conclusion

Écrivain-voyageur, représentant privilégié d'un exotisme qui n'échappe pas toujours à l'écueil du cliché, Loti sacrifie dans bon nombre de ses portraits aux exigences du récit de voyage, multipliant les considérations culturelles et ethnographiques afin de mieux faire ressentir l'étrangeté des figures qu'il croise successivement dans des pays aussi variés que Tahiti, la Turquie ou le Japon. Ce faisant, il semble néanmoins s'enfermer dans une spirale de répétition stérile, tant son élan vers l'ailleurs et ses représentants, majoritairement féminins – vahinés en fleur, *mousmés* japonaises ou fantômes en *tcharchaf* – se solde en définitive par un éternel retour au même. En ce sens, le véritable exotisme lotien n'est peut-être pas celui que l'on pourrait

¹ Dessin reproduit dans le catalogue d'exposition *Pierre Loti dessinateur...*, *op. cit.*, p. 204.

² B. Vercier, préface à P. Loti, *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 28.

³ P. Loti, *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 122.

croire au premier abord, celui qui, avec ses clinquants accessoires, ses chameaux, ses palmiers et ses narguilés tant décriés par Victor Segalen, relève d'une appropriation mensongère de l'Orient par l'Occident. Au-delà, en effet, des stéréotypes qui foisonnent dans l'œuvre de Loti, c'est à un exotisme plus essentiel que nous sommes confrontés, un exotisme qui, ainsi que l'exprime justement Suzanne Lafont, consacre « la séparation entre les choses et leur sens, les mots et leurs référents, les images et leur signification¹ ».

Dans cette perspective, le portrait, lieu supposé d'une miraculeuse fusion entre l'essence d'un individu et sa transcription picturale ou verbale, en est réduit à affirmer, sur un mode infiniment douloureux, le caractère insaisissable de tout modèle originel. C'est néanmoins précisément de cette faillite que naît toute la beauté désenchantée des portraits lotiens ; à l'image de cette impalpable robe d'impératrice, dont les sept couches de gaze superposées n'ouvrent que sur du vide, mais qui jettent encore au visage du voyageur toute la séduction surannée de leur volatile parfum, le portrait chez Loti n'est plus que la rémanence de quelque chose qui n'a peut-être jamais existé. En cela, le portrait chez Loti se rapproche et se distingue à la fois des réminiscences proustiennes ; conscient que l'âge d'or de la sensation, c'est-à-dire l'enfance, cette époque où « les moindres choses qu'il voyait ou entendait avaient alors des dessous d'une profondeur insondable et infinie² », est perdu pour jamais, c'est sur un ton résolument désabusé que l'auteur d'*Aziyadé* prend acte de l'inéluctable déréliction des promesses de la jeunesse, et de la déceptivité des images.

Marine LE BAIL
Université Toulouse II-Jean Jaurès

¹ S. Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, op. cit., p. 165.

² P. Loti, *Madame Chrysanthème*, op. cit., p. 140.