

CAROLINE DINEL

**L'ÉTOFFE, MOTIF ULTIME D'ORIENTALISME**  
***La représentation d'un Orient d'apparat dans Aziyadé***  
***de Pierre Loti***

Mémoire  
présenté  
à la Faculté des Études Supérieures  
de l'Université Laval  
pour l'obtention  
du grade de maître ès arts (M. A.)

Département des littératures  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL

JANVIER 1998

© Caroline Dinel, 1998



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

Acquisitions et  
services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26192-1

**Canada**

## RÉSUMÉ

Ce mémoire tente une incursion dans l'énigme de l'Orient littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle en s'interrogeant sur la validité de l'analyse des descriptions vestimentaires dans *Aziyadé* de Pierre Loti pour comprendre et percer l'inconsistance habituelle de la représentation de l'Orient. Ainsi, l'étude esthétique des étoffes risque d'éclairer la conception de l'Orient lotien. L'élaboration d'une définition de l'orientalisme, l'insistance sur les fréquents travestissements de Loti de même qu'un questionnement sur la *représentabilité* de l'Orient donnent quelques pistes qui permettent d'analyser, par une thématique restreinte faisant un compromis entre les motifs, le thème et les signes, le texte *Aziyadé* pour aboutir à la conclusion que l'Orient demeure indicible, fixé dans l'apparat, le cliché, le vide de l'étoffe.

## Avant-propos

El-hamdulillahi rabbil 'alamine.

C'est déjà avec nostalgie que je pense à tous ces mois que dura l'élaboration de ce mémoire. Sa rédaction fut un fin plaisir, je tiens à le souligner. La fascination croissante que j'éprouvai pour mon sujet s'accompagna d'un respect non moins grandissant pour mon directeur de recherches, monsieur Hans-Jürgen Greif, professeur au département des littératures de l'Université Laval. Monsieur Greif, mille et un mercis pour m'avoir appris à lire pour la première fois. Et réappris à écrire... Je vous témoigne, avec toute ma gratitude, mon respect pour le raffinement de votre personnalité, votre cordialité, votre disponibilité, la finesse de vos paroles (même de celles qui dépassent le cadre scolaire...), votre compétence et l'intégrité de votre jugement. Votre dévotion à l'enseignement de la littérature est une réelle inspiration. De plus, je remercie sincèrement madame Isabelle Daunais et monsieur Jean Marcel Paquette d'avoir évalué ce mémoire.

En outre, je tiens à souligner la patience de mon époux, Mohamed Ali, de même que la vivacité d'esprit et l'implication dont il fait lui-même preuve dans ses recherches. Hamdi, tu es ma source de motivation et de bonheur. Le sérieux que tu mets à ton travail est un véritable exemple pour moi.

Je ne peux passer sous silence l'importante contribution de mes parents à ce mémoire. Je vous remercie pour votre aide, votre affection et votre présence, mais par-dessus tout d'accepter que je sois différente.

Ce mémoire porte aussi en lui l'influence de mes deux frères, qui me manquent sans cesse. Même si vous êtes à des kilomètres, je sais...

Ce travail a été aussi inspiré par mes sœurs musulmanes, que je remercie pour leur amitié. Barakallahou fikoum.

J'adresse aussi des remerciements très spéciaux et de chaleureuses salutations à ma belle-famille. Je vous remercie pour toutes ces lettres d'encouragements et ces belles paroles réjouissantes dignes de la plus grande poésie arabe... Je vous garde dans mon cœur.

Enfin, il ne me reste qu'à dédier ce travail à Yasmine, ma fille âgée de deux ans, d'Orient et d'Occident, dans l'espoir qu'elle sache se trouver elle-même, sans le regard souvent biaisé de l'autre.

Caroline Diné

**Table des matières**

	page
RÉSUMÉ-----	i
AVANT-PROPOS-----	ii
TABLE DES MATIÈRES-----	iii
INTRODUCTION-----	iv
CHAPITRE I : Une définition de l'orientalisme-----	1
CHAPITRE II : Loti : voyeur ou caméléon ?-----	29
CHAPITRE III : Représenter l'Orient ?-----	53
CHAPITRE IV : Le symbolisme des étoffes dans <i>Aziyadé</i> -----	78
CONCLUSION-----	106
BIBLIOGRAPHIE-----	111

## Introduction

Pierre Loti (1850-1923) est souvent nommé comme étant le dernier orientaliste français. Et, immédiatement après, lui est habituellement accolée une deuxième étiquette : il est un homme plutôt étrange. Enfin, disons plutôt un « personnage » étrange, puisque plusieurs critiques littéraires s'interrogent encore sur son comportement. Nous nous proposons davantage d'exploiter, peut-être même de confondre, ces deux caractéristiques sans cesse relevées par la critique : Loti, l'étrange orientaliste.

Notre argumentation s'appuiera sur l'hypothèse selon laquelle l'Orient romanesque de Loti, représenté avant tout par l'œuvre *Aziyadé*, se trouve symbolisé par les détails et ornements des matières textiles utilisées par le narrateur-personnage dans sa représentation de l'Orient (si représentation il y a). Ainsi, l'étude esthétique des étoffes risque de nous éclairer sur la conception de l'Orient lotien.

Pierre Loti et l'Orient. Quel sujet prévisible et peu original. De fait, la première tâche qui s'imposait était de circonscrire ce sujet qui risquait d'être vague, hors d'atteinte, conceptuel. Seule une approche restrictive sur tous les plans convenait à ce sujet et c'est pourquoi nous avons choisi de rétrécir la portée de cette étude en privilégiant l'analyse d'un type d'orientalisme (esthétique), d'une caractéristique orientaliste (l'apparat oriental pittoresque) et d'un texte, un seul, mais archétypal (*Aziyadé*).

Or les œuvres dont l'action se situe en Orient (le Levant du XIX<sup>e</sup> siècle) semblent, d'emblée, écartées de la critique littéraire réaliste. Ces œuvres furent étudiées sous un angle colonialiste, spirituel, géographique, anthropologique, mais ce n'est que récemment qu'une perspective esthétique soulevant des questions relevant du réalisme de la représentation de l'œuvre a vu le jour. Quelques critiques ont abordé l'importance ou l'effet du voile dans la représentation de l'Orient. Nous pensons, notamment, à Alain Buisine en 1993 (*L'Orient voilé*) et à Ali Behdad en 1994 (*Belated Travelers*). Notre intention et l'enjeu de ce mémoire est donc de nous démarquer de ces études en donnant à la description du vêtement oriental un statut d'orientalisme absolu et quintessentiel qui trahit la perception de l'auteur face à l'Orient. D'une façon concise, le sujet de ce mémoire est l'orientalisme lotien<sup>1</sup> illustré par l'apparat oriental et dont la forme ultime est l'étoffe.

Du point de vue méthodologique, notre analyse se veut inspirée par la thématique restreinte telle qu'appliquée par Naomi Schor en raison de sa spécificité d'une part, littéraire et, d'autre part, non totalisante. En effet, la visée de cette thématique correspond tout à fait à l'approche réductrice de notre sujet puisqu'elle réintroduit une dimension diachronique (l'Europe et l'Orient textuels de Loti) qui ouvre sur une analyse syntagmatique et métonymique. Il s'agira d'abord d'isoler chaque « étoffe » comme signe ou comme motif dans la description, puis, de tenter d'en démystifier le symbolisme (le méta-langage ou la signification thématique) et d'en comprendre la signification proprement lotienne en ce qui concerne la représentation de l'Orient par la réitération d'indices textuels lexicaux, actanciels, sémantiques, événementiels. Enfin, cette méthode tend à délimiter le corpus littéraire choisi de façon à parvenir à des conceptions beaucoup plus individuelles que générales, ce qui constitue une de nos priorités, si l'on considère le nombre, l'étendue et la variété des écrits d'Orient. C'est pourquoi *Aziyadé* est le récit qui nous aidera à vérifier notre hypothèse de façon à

---

<sup>1</sup> Qui se définit comme répétition, variation et refoulement comme l'expliquera le premier chapitre.

tester une idée qui semble expliquer plus généralement l'esthétisme des récits d'Orient. Évidemment, quelques notions de sociocritique s'avéreront nécessaires pour articuler les rapports entre le roman et la société française de même que ceux qui existent entre le héros et la société de référence (Goldmann, Bourdieu). Mais l'analyse structurale du vêtement sera beaucoup plus révélatrice pour notre sujet à cause du but de notre mémoire, qui est de vérifier le symbolisme du vêtement, sa signification dans l'esthétique orientale en littérature. Notre approche de thématique restreinte trahit déjà, de toute façon, ce compromis entre le motif, le thème et le signe. De plus, la référence à des encyclopédies sur l'histoire de la mode de même qu'à des articles psychanalytiques, psychologiques et anthropologiques sur le vêtement et sa signification à cette époque contribueront à l'élaboration de ce mémoire.

Le premier chapitre a pour but de définir l'orientalisme. Cependant, comme plusieurs conceptions et définitions existent déjà à ce sujet, nous établirons notre propre définition de l'orientalisme en réunissant les caractéristiques qui conviennent à notre étude. Notre intérêt se portera plutôt sur les notions esthétiques de la représentation de l'Orient. De plus, un regard rapide sur les événements historiques qui demeurent inséparables du concept de l'Orient nous permettra de généraliser les fluctuations temporelles et leur influence sur le concept de même qu'à expliquer pourquoi nous les reléguons au second plan. Par contre, l'histoire des traductions des *Mille et Une Nuits* nous servira d'exemple canonique d'orientalisme ; nous y reviendrons tout au long de ce mémoire. Finalement, nous énoncerons les trois caractéristiques majeures de notre définition de l'orientalisme en littérature, à savoir la répétition, la variation et le refoulement, de façon à bien délimiter leur portée dans notre étude et à établir, après avoir exposé notre conception de l'orientalisme, les liens incontournables que ces caractéristiques entretiennent avec notre approche d'une thématique restreinte.

L'importance du travestissement lotien sera soulignée, au deuxième chapitre, dans le but de rendre inévitable la congruence avec la représentation lotienne de l'Orient par l'apparat. Ce chapitre poursuit indirectement notre définition de l'orientalisme lotien puisqu'en départageant les regards pour lesquels Loti se déguise en Oriental, nous comprendrons pour qui l'Orient est représenté et pourquoi il l'est de cette façon. Son utilisation de l'apparat nous renseignera sur son rapport avec l'Autre de même que sur les raisons pour lesquelles l'Orient se joue entre le visible et l'invisible, la mise en valeur et l'indifférence.

Le chapitre trois pose des questions fondamentales : est-il possible de représenter l'Orient ? Est-il possible de rendre visible l'Orient ? Est-ce que le fait de rendre l'Orient visuel fait de l'orientalisme un concept fermé (et de l'Orient un thème fermé) ? Ce chapitre aborde plusieurs façons de représenter l'Orient (roman, récit de voyage, peinture, notes) non pas dans le but de trouver la représentation la plus réaliste, mais plutôt pour déterminer sur quels détails s'arrête l'œil occidental et comment sont traduits visuellement ou explicitement les préjugés, les non-dits et le pittoresque de l'Orient. En somme, ce chapitre révèle que la « teneur orientale » de l'Orient semble devoir être écrite pour demeurer un concept fermé et autoréférentiel semblable à la peinture orientaliste. Cependant, Loti paraît dévier de l'orientalisme typique puisqu'il remet en question sa propre vision et ouvre le concept.

Les trois premiers chapitres constituent donc un passage graduel, une accumulation de concepts et d'idées que nous récupérerons au dernier chapitre. D'ailleurs, à la fin de chacun de ces chapitres, un résumé de la méthodologie à retenir sera proposé de façon à bien démontrer le caractère hypothétique de notre façon de procéder. En fait, nous ne pouvions tout simplement pas aborder directement l'analyse du texte *Aziyadé*, car l'orientalisme et la représentation de l'Autre, selon nous, exigent certaines

explications contextuelles. Notre sujet a trois volets : l'orientalisme, le vêtement et la représentation de Loti. Chaque partie mérite que nous nous y attardions de façon à intégrer les trois « approches », tout particulièrement en ce qui concerne l'analyse d'un texte « vide », nous le verrons, qui pourrait être « rempli » de n'importe quoi.

Notre dernier chapitre constitue l'analyse d'*Aziyadé* et donc la validation de notre hypothèse. Il vise à vérifier dans quelles mesures et dans quel cadre l'Orient peut être représenté et doit s'insérer puisque les chapitres précédents nous auront fait constater l'inconsistance de l'Orient, sa vacuité, mais aussi son histoire et l'imaginaire littéraire débordant qui en découle. Ici, les changements de décors et surtout l'analyse des passages descriptifs des vêtements nous mèneront vers le cliché littéraire, le vide, la non-représentation et l'effacement, comme si les vêtements supportaient toute l'énigme orientale, tout le luxe et la fascination, comme s'ils constituaient l'Orient sans toutefois révéler quoi que ce soit. Cependant, ce chapitre n'a pas pour but d'établir une théorie cohérente du vêtement comme responsable ultime de l'effet d'orientalisme tel que décrit au premier chapitre, projet de loin trop ambitieux pour l'instant. L'analyse préalable qu'expriment nos recherches sur *Aziyadé* est nécessaire afin d'éviter les risques d'une méthode exclusivement déductive qui s'impose trop souvent à des sujets imaginaires comme l'Orient même si l'objet est un texte bien concret. Nous voulons donc revisualiser l'Orient sous l'angle du vêtement.

## CHAPITRE I

### Une définition de l'orientalisme

Au XIX<sup>e</sup> siècle, aucun dictionnaire, aucune encyclopédie ne définissaient<sup>1</sup> vraiment l'Orient, et encore bien moins le terme orientalisme. Pierre Larousse, lexicographe du *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, confronté à l'orientalisme, se défile : « On ne s'attend pas à ce que nous donnions ici les délimitations géographiques de ce pays indéterminé qu'on appelle l'Orient ; rien de plus vague en effet, rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom »<sup>2</sup>. Cette impossibilité et ce peu de motivation à décrire l'orientalisme s'expliquent peut-être par la confusion qu'avait apporté une multitude de références textuelles de tout genre ayant caractérisé, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les mœurs orientales. Non seulement les définitions de l'orientalisme sont-elles nombreuses, mais aussi existe-t-il une grande diversité typographique entre les auteurs, surtout en ce qui concerne les noms des lieux ainsi que les translittérations. Berchet explique cette particularité comme étant « un symptôme essentiel, à une époque où la

---

<sup>1</sup> Du latin *finire* (finir, borner), c'est-à-dire rendre précis, limiter.

<sup>2</sup> Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. XI, article « Orientalisme », 1874. Le lexicographe affirme que l'Orient, et donc l'orientalisme (nous les démarquerons dans ce chapitre), n'est et ne sera pas défini. À cette époque où seules les sciences exactes méritent l'objectivité, cette définition constitue bel et bien une critique, comme si Larousse, déjà, démystifiait l'orientalisme en tant que « produit fantasmatique de notre ethnocentrisme européen », comme l'affirme Jean-Claude Berchet dans l'introduction de son *Anthologie du voyage en Orient* (p. 4).

parole occidentale ne fige pas encore la réalité orientale dans un dictionnaire : c'est dire qu'elle ne la possède pas encore complètement »<sup>3</sup>. En fait, le terme orientalisme rime avec colonialisme, et les deux termes impliquent bien moins une délimitation spatiale qu'une délimitation dans l'idéologie sociale. En ce qui concerne notre mémoire, toutefois, une position doit être prise quant à la définition de l'orientalisme puisque les balises que nous nous fixerons constitueront les grands axes de notre argumentation. Inévitablement, notre approche thématique sera aussi spécifiée puisqu'elle va de pair avec l'angle sous lequel nous abordons l'orientalisme en littérature. Il importe donc, dans ce premier chapitre, de parcourir les différentes définitions de l'orientalisme, de spécifier celle que nous retiendrons et de la justifier par les motivations du voyage en Orient, ses représentations ainsi que son réalisme et la thématique restreinte qui lui est liée.

Depuis 1830, l'orientalisme se transcrit par un véritable code composé de variables préconstruites ; il sied à toute forme de représentations ou de discours : romans, récits de voyage, pièces de théâtre, peintures, photographies, encyclopédies. Il implique toujours la position d'un sujet énonciateur qui se situe, d'une part, du côté occidental (Loti) ou, d'autre part, du côté oriental, comme si ce monde était autonome et parlait de lui-même pour lui-même. Ainsi, le locuteur peut donner le point de vue de l'autre et devenir lui-même *autre*. Évidemment, c'est le procédé auquel Montesquieu a recours dans *Les Lettres persanes*. Cette propriété de réversibilité, toutefois, est impensable quand il s'agit d'une représentation picturale de l'Orient ; elle constitue une spécificité littéraire. Il est important de le noter puisque les différences entre la littérature et la peinture orientalistes sont assez rares en général<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Introduction de l'*Anthologie du voyage en Orient*, p. 22. Nous verrons, dans ce chapitre, que l'orientalisme est peut-être loin de cette « possession ».

<sup>4</sup> Voir, à ce sujet, le troisième chapitre.

Dans cette dialectique du moi et de l'autre, le modèle scientifique qui triomphait autour des années 1840-1850 a contribué à qualifier cet « autre » comme un étranger, comme faisant partie d'une autre « race ». La société de l'époque de même que l'ensemble de la vie culturelle sont imprégnés des sciences naturelles. Dans un premier temps, Augustin Thierry propose sa vision de l'antagonisme des races comme moteur de la société ; ensuite, en 1859, Darwin publie *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle*, qui explique que les espèces les mieux adaptées éliminent les autres<sup>5</sup>. Finalement, Hippolyte Taine confond tout le monde en essayant d'expliquer par la triple influence de la race, du milieu et du temps, les œuvres artistiques ainsi que les faits historiques et littéraires<sup>6</sup>. L'Oriental, autant dans le corpus littéraire qu'historique, subira les conséquences de ces naturalistes. Ainsi, dans notre méthodologie, cette dialectique de l'un et de l'autre doit tenir une place importante qui risque d'explicitier les motifs thématiques et les grands axes de recherche que nous retiendrons.

Déjà, et pour une période assez longue qui dura de 1774 à 1920, et appelée communément La Question d'Orient, les peuples orientaux d'où émergeaient des nationalismes locaux furent majoritairement encouragés par la volonté des Occidentaux à faire disparaître, à leur profit, une puissance qui fut longtemps pour eux une grande menace : l'Empire ottoman, qui se désintégra au cours d'une longue agonie. C'est d'ailleurs ce contexte particulier que retiennent plusieurs orientalistes, de toutes les époques, qui envisagent de définir leur orientalisme. En contrepartie, ceux d'entre eux qui se démarquent de cette approche dite colonialiste parleront plutôt d'études

---

<sup>5</sup> Voir, à ce sujet, le chapitre quatre de *L'Origine des espèces* qui traite de la lutte difficilement remportée par l'individu légèrement avantagé, puis, de la transmission de son hérité renouvelée.

<sup>6</sup> Voir sa préface de *l'Essai sur les fables de la Fontaine*, qui reprend la métaphore très connue, à ce moment, de l'observation de l'abeille et de son milieu pour aboutir à sa connaissance, de même que la présentation de *Philosophie de l'art* (1882) par G. De Bertier de Sauvigny dans l'édition citée en bibliographie (notamment la page IV).

« orientales » et non pas « orientalistes », tellement le terme a absorbé toute la signification que Saïd<sup>7</sup>, par exemple, lui a donnée.

Il serait impensable d'aborder la vision d'Edward Saïd en passant sous silence toute l'implication de la colonisation française. Il ne s'agira pas, ici, d'en répertorier les étapes historiques importantes, mais plutôt d'explicitier ses liens avec la naissance de l'orientalisme. Tout le pittoresque, toute la « couleur locale », qui semble constituer les attributs nécessaires de la description de l'Orient au XIX<sup>e</sup> siècle n'expliquerait-il pas la fascination de l'Occidental pour un Orient ainsi perçu de façon plus générale, floue, incertaine ? Cette distorsion affecte bien sûr toute l'accessibilité de l'Orient. Les lignes qui suivent tenteront de retrouver sous quels aspects cette tradition littéraire *reçue* s'est manifestée.

« Assurément, écrit Pierre Martino, l'Orient n'a pas été découvert par les Français au siècle de Louis XIV ; ils le connaissaient depuis longtemps et lui avaient donné place dans leur littérature »<sup>8</sup>. L'Orient, au Moyen Âge, incarnait la vision du paradis terrestre et, paradoxalement, le lieu d'où provenait le païen par excellence, le musulman. Ni le commerce avec le Levant, ni *Le Livre de Marco Polo, citoyen de Venise*, paru à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ne suscitent l'intérêt pour les peuples d'Orient : Marco Polo amuse l'imagination, provoque la crainte, mais il ne suscite pas l'enthousiasme, car la lecture de son récit ne pouvait convaincre même le lecteur le plus érudit de la vérité de la relation. Au Moyen Âge, la société occidentale ne songe pas à concevoir ce qui est différent de son paysage familier. Évidemment, les Croisades avaient éveillé les esprits médiévaux à l'Orient, mais beaucoup plus au rôle joué par l'Occident, qu'à l'Orient lui-même. Nous pouvons donc

---

<sup>7</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>8</sup> Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*, p. 4.

dès lors avancer que l'orientalisme exige la possibilité de la référence<sup>9</sup> à l'Orient.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'indifférence face à l'Orient témoignée par les *Essais* de Montaigne est éloquente quant à la curiosité que le concept suscitait. Claudine Grossir, quant à elle, souligne l'apparition des premières structures qui permettront l'analyse scientifique de son objet d'étude, l'islam : « En 1539 est fondée la première chaire d'arabe au collège de France. Les progrès accomplis dans le domaine de la connaissance scientifique sont les premiers pas d'une démarche visant à dominer, s'approprier ce qu'elle tente d'élucider »<sup>10</sup>. C'est à ce moment que se forment les outils qu'emploiera la vague d'écrivains intéressés par l'Orient. De plus, la création de l'École des Langues Orientales à Paris, en 1795, viendra renforcer ce courant d'études puisque les portes de l'Orient fabuleux sont maintenant ouvertes : Antoine Galland, de 1704 à 1717, publie la traduction des *Mille et Une Nuits*. Cependant, il serait trop tôt de croire à la parfaite harmonie entre l'Orient et l'Occident. Curieusement, la fantaisie des *Mille et Une Nuits* et le despotisme dépeint dans *L'Esprit des lois* de Montesquieu commencent, dès lors, à aller de pair. Or, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Orient sert beaucoup plus à décrier de façon indirecte certaines valeurs européennes : la France tente de s'affranchir « de la religion et souhaite répandre dans tout l'univers la découverte de la liberté. Cette idée, reprise par nombre de voyageurs au XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans sa seconde moitié, constitue l'argument essentiel pour justifier les entreprises coloniales »<sup>11</sup>.

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle expression entre au glossaire des études sur l'Orient : le voyage en Orient. Pour les Encyclopédistes, l'Orient se

---

<sup>9</sup> Un récit de voyage, un ouvrage de géographie orientale, etc. sont des exemples de références.

<sup>10</sup> Claudine Grossir, *L'Islam des Romantiques*, p. 11. Nulle référence aux auteurs d'avant le XIX<sup>e</sup> siècle ne sera faite ici, puisque nous ne visons qu'à situer l'orientalisme. Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages de Denise Brahimi et de Pierre Martino.

<sup>11</sup> Claudine Grossir, *L'Islam des Romantiques*, p. 12-13.

limitait encore à une notion astronomique. C'est donc dire que le terme Orient, ainsi réduit, doit être soumis à une réinterprétation puisqu'il devient accessible. Cette percée du monde oriental correspond aussi au développement du transport ferroviaire<sup>12</sup> qui permet de pénétrer l'Orient plus rapidement que jamais. En outre, les premiers guides touristiques font leur apparition, dénotant tout détail et fixant les itinéraires idéaux, selon les saisons<sup>13</sup>.

Cependant, la découverte de l'Orient et son écriture signifie-t-elle qu'enfin il sera possible de connaître *l'autre*, l'Oriental ? Cela veut dire plus simplement que, à l'inverse du voyage dit scientifique, le voyage littéraire allait avoir tendance à se codifier, à « exploiter un acquis »<sup>14</sup> et à ne plus sortir des chemins battus. En fait, plus le voyage en Orient entre dans une écriture (récit de voyage, roman, encyclopédie, guide de voyage, etc.), plus il risque de se dérouler comme un livre de fiction.

La consultation d'ouvrages encyclopédiques du XIX<sup>e</sup> siècle faisant référence à l'Étranger<sup>15</sup> aboutit à une seule et même conclusion : tout ce qui est autre est intrinsèquement différent donc inférieur. Si le dictionnaire Larousse d'aujourd'hui est une référence incontestable, le *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse, paru en 1874, est, quant à lui, moins impartial. Voici ce que nous pouvons lire, par exemple, en conclusion de l'article « nègre » : « C'est en vain que quelques philanthropes ont essayé de prouver que l'espèce *nègre* est aussi intelligente que l'espèce blanche. [...] Leur infériorité intellectuelle, loin de nous conférer le droit d'abuser de leur faiblesse, nous impose le devoir de les aider et de les protéger »<sup>16</sup>. Cette

<sup>12</sup> En 1890, l'Orient-Express arrive au pied du Sérail au coeur de Stamboul (Berchet, p. 6).

<sup>13</sup> Voir Gwenhaël Ponnau, « Sur les premiers guides de voyage modernes : l'exotisme mis en fiches et en cartes ? », dans *L'Exotisme*, p. 101 à 109.

<sup>14</sup> Jean-Claude Berchet, introduction de *l'Anthologie du voyage en Orient*, p. 10.

<sup>15</sup> Nous employons ici le mot Étranger pour signifier tout ce qui est autre qu'européen ; il désigne autant un individu, un espace qu'un objet (d'où la majuscule).

<sup>16</sup> Article « nègre » cité par Jean-Yves Mollier et Pascal Ory dans *Pierre Larousse et son temps*, p. 338.

formulation, juxtaposant le vocabulaire des sciences naturelles et le ton d'un discours des Droits de la personne, en révèle beaucoup sur tous les efforts orchestrés pour blanchir les motivations de la colonisation.

À la même époque, les auteurs orientalistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (autant les auteurs de récits de voyage que les auteurs d'œuvres romanesques) ne vont pas jusqu'à parler d'infériorité, mais ils font tous mention de l'immobilité de l'Orient : « On le considère de plus en plus comme un espace clos, replié sur lui-même, exténué par son attente passive »<sup>17</sup>. En somme, l'Orient se soustrait, pour eux, à toute représentation historique. Par exemple, Fromentin présente un « Orient atemporel, de la constance, de la synthèse »<sup>18</sup> qui se résume en des images minimales et des traits répétitifs. L'Orient de Flaubert est « non événementiel, large, sans temporalité, sans repères, répétable à l'infini et réduit à quelques données génériques »<sup>19</sup>. L'Orient sans borne spatiale ou temporelle caractérise cette époque du XIX<sup>e</sup> siècle : « On trouvera la même observation chez Fromentin, Maupassant et Loti, pour qui un sol non balisé est une conception orientale de l'espace »<sup>20</sup>. Loti est un des derniers orientalistes à avoir valorisé l'aspect de la permanence orientale.

À l'origine, ce fut bel et bien la volonté des lettrés du XVII<sup>e</sup> siècle (qui venaient de découvrir que la nature n'était pas aussi sacrée et impénétrable qu'ils le croyaient depuis deux siècles) à *connaître* l'Orient qui se transforma petit à petit en un désir de récrire l'Orient. En ce sens, cette appropriation de l'Orient par les débuts de son écriture est influencée par la colonisation qui se déroule en parallèle. Il semble que, d'une part, la colonisation et, d'autre part, l'orientalisme soient tous les deux liés à une « attitude textuelle »<sup>21</sup> qui

---

<sup>17</sup> Jean-Claude Berchet, introduction de *l'Anthologie du voyage en Orient*, p. 19.

<sup>18</sup> Ces notions sont traitées par Isabelle Daunais dans *L'Art de la mesure*, p. 103.

<sup>19</sup> Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure*, p. 55.

<sup>20</sup> Id., p. 30.

<sup>21</sup> L'expression est d'Edward Saïd (p. 101).

pourra nous éclairer sur la définition de l'orientalisme vers laquelle nous cheminons.

Les voyages en Orient de même que tous les projets orientalistes qui précèdent la première entreprise coloniale française officielle, celle de Napoléon Bonaparte en 1798, se caractérisent par l'absence presque totale de préparatifs en vue de l'expédition due à l'inexistence de sources de renseignements : le voyageur ne connaît l'Orient qu'une fois rendu sur place. Au contraire, « Bonaparte considérait que l'Égypte était une entreprise réalisable parce qu'il la connaissait tactiquement, stratégiquement, historiquement et, ce qu'il ne faut pas sous-estimer, textuellement, comme quelque chose de connu par la lecture de textes d'autorités européennes récentes aussi bien que classiques »<sup>22</sup>. Ses influences littéraires majeures sont *l'Histoire des Arabes* de Marigny, plusieurs récits des exploits d'Alexandre ainsi que le *Voyage en Égypte et en Syrie* du comte de Volney, paru en 1787, auquel Bonaparte se réfère lui-même explicitement dans ses *Campagnes d'Égypte et de Syrie* (1798-1799). Les débuts de l'insertion de l'Orient dans un vaste phénomène d'intertextualité et d'autoréférentialité se situent donc, de façon générale, à l'époque de l'entreprise napoléonienne. De plus, Bonaparte se présente en Égypte armé d'un arsenal théorique d'une envergure imposante et accompagné de nombreux interprètes formés à l'École des Langues Orientales. En fait, la tactique de Bonaparte vise, dans un premier temps, à apprivoiser l'Orient pour, dans un deuxième temps, autoriser tous les projets d'intervention française en Orient :

Après avoir quitté le sol africain, Bonaparte laisse derrière lui de nombreuses traces de son passage : sur son initiative est créé l'Institut Français du Caire, où travaille la centaine de savants qui a accompagné le général, parmi lesquels certains ne rentreront pas en France ou seulement épisodiquement, assurant ainsi une permanence de la présence française tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, en Égypte<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 98-99.

<sup>23</sup> Claudine Grossir, *L'Islam des Romantiques*, p. 14.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ensemble des textes sur l'Orient semble déjà faire partie d'une sphère mythique et autonome qui contiendrait, latente, toute la *matière* orientale. Les contours de cette sphère correspondent peut-être au cadre de l'orientalisme. Une chose est certaine : si nous ne retenons pas la colonisation et son désir de domination comme critère essentiel de l'orientalisme, nous pouvons, à coup sûr, avancer qu'il existe un lien étroit entre l'écriture et l'accessibilité de l'Orient, disposition préalable à l'orientalisme. Dans une perspective littéraire, avant le XVII<sup>e</sup> siècle, l'Orient est inatteignable. Avec la colonisation (son appropriation et sa domination), l'Orient est devenu *trop* accessible. La possession de l'Orient s'est instituée d'elle-même comme un obstacle majeur à toute forme d'orientalisme, comme si ce dernier ne pouvait exister qu'après une connaissance certaine de l'Orient, mais avant sa totale possession. De fait, les littéraires de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, période historiquement colonialiste, ne peuvent que réinventer l'orientalisme. Ces derniers, par conséquent, décrivent toujours l'Orient comme étant en perte de quelque chose et sont aussi restreints à le présenter par ses structures élémentaires (plans, contours des choses). Cette conception se heurte donc à l'approche scientifique et raisonnée qui prévaut au XVIII<sup>e</sup> siècle, et aussi à celle des romantiques du début du siècle qui se démarquait par une forte tendance à donner des impressions de même que les justifications d'une idéologie (Chateaubriand et le christianisme, Lamartine et la colonisation, etc.). Cette nouvelle conception, elle, est empreinte du réalisme et du souci de l'autonomie de l'art conçu comme une esthétique. Ainsi, cet Orient n'est pas uniquement *rendu* par du pittoresque et n'est pas nécessairement une conséquence de la domination par l'Occident.

En somme il est grand temps de se libérer de cette censure que continue à imposer, quinze ans après sa publication, l'essai d'Edward Saïd qui semblait avoir démontré, une fois pour toutes, que « l'Orient » n'était au total qu'une création purement idéologique — et donc totalement fautive, trafiquée — de l'Occident cherchant à fonder et à conforter son impérialisme. [...] Réduire toute production orientaliste à une volonté (consciente ou inconsciente) de dédouaner et de légitimer la conquête et

le maintien du pouvoir économique et politique revient à considérer que par définition toute représentation de l'altérité est mensongère<sup>24</sup>.

En fait, ce que la critique a souvent reproché à Saïd est sans doute le nombre infini de ses définitions. En effet, si l'orientalisme s'explique comme étant un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre " l'Orient " et (le plus souvent) " l'Occident " »<sup>25</sup>, personne ne pourra le contredire. Cependant, s'il le définit comme étant « un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient »<sup>26</sup>, plusieurs critiques pourraient lui faire remarquer qu'il existait des représentations orientalistes avant l'année 1840 (le point de départ des recherches de Saïd), que les citoyens des pays non-colonisateurs ont aussi leur mot à dire sur l'Orient et que plusieurs représentations que nous pourrions qualifier de *positives* (notamment celles de Loti) échappent à tout impérialisme daté.

Il importe donc de dégager les caractéristiques de l'orientalisme qui furent, jusqu'ici, esquissées, pour forger la définition qui convient au but visé par notre mémoire. L'orientalisme, dans une conception plus esthétique (qui n'entre pas en contradiction avec Saïd, comme nous le verrons plus tard), « peut se résumer comme tout ce qui s'ajoute à l'Orient, ce qui naît d'un point de vue extérieur (étranger) et postérieur (qui vient après d'autres descriptions, qui renchérit et raffine). En ce sens, l'orientalisme est nombreux et détaillé »<sup>27</sup>. Selon nous, il ne doit pas être limité au XIX<sup>e</sup> siècle colonialiste. Ainsi, pour éclairer, justifier et mettre en contexte notre définition de l'orientalisme, nous jugeons inévitable de commenter *Les Mille et Une Nuits* pour en tirer des conclusions fondamentales. De plus, il importe de préciser et de relier l'approche méthodologique qui s'est imposée à nous pour ce travail dans le but de rendre explicites les liens que notre façon d'aborder le sujet entretient

---

<sup>24</sup> Alain Buisine, *L'Orient voilé*, p. 12.

<sup>25</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 15.

<sup>26</sup> Id.

<sup>27</sup> Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure*, p. 27.

avec notre méthode d'analyse. Ensuite, seulement, pourrions-nous préciser les limites de notre définition de l'orientalisme en littérature.

Assurément, *Les Mille et Une Nuits*, dans leurs nombreuses traductions, sont l'ouvrage littéraire qui définit le mieux l'Orient au public européen : c'est le premier écrit oriental répertorié qui rend accessible cet autre monde grâce à la traduction<sup>28</sup>. Pourtant, personne ne peut déterminer quelle est la version originale et encore moins par qui elle aurait été écrite<sup>29</sup> : « [...] the supposition of the existence of a mother-text, in cases like the *Thousand and one nights*, should be considered as a myth »<sup>30</sup>, affirme Tzvetan Todorov. Or le recueil est littéralement ancré dans l'imaginaire et l'histoire culturelle européenne. Cependant, il faut examiner toutes les étapes, énigmes et mésaventures de leurs multiples traductions pour comprendre à quel point l'œuvre est une création elle-même à moitié européenne.

En effet, Antoine Galland, qui est le premier à traduire les *Nuits*, de 1704 à 1717, est donc l'initiateur d'une vague d'intérêt pour l'Orient fabuleux. Il est accusé d'en avoir rédigé une version déformée (faite pour la cour), incomplète (comprenant à peine le quart des contes) et écourtée (toutes les citations des poètes ont été enlevées). Considérant l'ampleur des contes, aucun de ces reproches n'est vraiment légitime. Par contre, quand le

---

<sup>28</sup> Les *Nuits* furent traduites avant le Coran, qui lui fut traduit pour la première fois en français en 1783 par Savary. Les Européens perçoivent les *Nuits* comme étant évidemment beaucoup plus réalistes que le Coran.

<sup>29</sup> Deux documents (l'un du IX<sup>e</sup> siècle, l'autre du X<sup>e</sup> siècle) établissent que ce « monument de la littérature imaginative arabe » provient d'un recueil persan, le *Hazar Afsanah*. Ce livre, aujourd'hui égaré, sans date ni auteur, a été amplifié, recopié pendant plusieurs années, et l'analyse de son écriture révèle qu'il contient un nombre incalculable de dialectes arabes. C'est d'ailleurs par l'histoire comparée des civilisations que la critique actuelle tente de proposer une chronologie aux quelques contes (treize) perçus comme faisant partie des premiers manuscrits du X<sup>e</sup> siècle. Deux contes sont antérieurs à cette période (dont Sindbad), alors que les autres se situent entre le X<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles (voir, à ce sujet, la traduction de Joseph Charles Mardrus [1899-1904] aux éditions Robert Laffont [Bouquins], en particulier la présentation et la préface de l'édition originale, de même que la notice sur Mardrus par Marc Fumaroli).

<sup>30</sup> Richard van Leeuwen, « Translating *The Thousand And One Nights* », p. 72.

traducteur renchérit ou ajoute quelques éléments, voire certaines histoires en entier, nous appelons ce procédé d'addition faire de l'« orientalisme ».

He indicated in footnotes that he omitted obscene fragments, which were unsuitable for decent readers. Nevertheless, the first volumes of his translation were such a success, that Galland's publisher urged him to continue to produce oriental tales. Galland added all stories from manuscripts that he could find in the collection, but even this did not satisfy his publisher, who inserted some stories which were delivered to him by another orientalist. All additional stories were presented as being part of the *Thousand and one nights*<sup>31</sup>.

Or, chose courante au XVIII<sup>e</sup> siècle, une traduction n'est pas la fidèle reproduction d'un texte original, mais bien plus une adaptation qui vise à satisfaire le public lecteur. Galland avoue lui-même avoir simplement voulu rendre accessibles les contes à un large auditoire européen. Parmi les histoires inventées en totalité ou en partie par Galland ou par l'entremise d'un quelconque orientaliste, se trouvent certains des contes les plus connus de nos jours comme faisant partie des *Nuits* et faisant même office d'archétype des contes. Nous pensons, notamment, à « Aladdin et la lampe magique » et à « Ali Baba et les quarante voleurs ». L'origine orientale de ces histoires est particulièrement douteuse considérant qu'aucune version arabe authentique n'a été retrouvée jusqu'à ce jour. Au XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple, un texte en langue arabe de l'histoire d'Aladdin se retrouva de façon fort hasardeuse à Paris. La critique s'accorda pour dire qu'il avait été originalement écrit à Bagdad en 1703, c'est-à-dire quelques années avant la traduction de Galland. Pourtant, des orientalistes trouvèrent des évidences stylistiques et textuelles prouvant que le texte avait bel et bien été écrit, d'abord, en français et qu'il s'agissait sûrement d'une traduction de la version de Galland lui-même faite par un auteur libanais du XVIII<sup>e</sup> siècle.

D'une traduction à l'autre, et malgré les conceptions différentes des mœurs orientales, une idée demeure concernant les *Nuits* : chaque traducteur porte en lui la ferme conviction qu'elles représentent la vie réelle

---

<sup>31</sup> Richard van Leeuwen, « Translating *The Thousand And One Nights* », p. 76.

des Orientaux. Que Antoine Galland et Edward Lane, par exemple, omettent certains passages qu'ils jugent impropres pour ne pas donner une vision erronée du monde oriental à un auditoire trop pur et facilement « froissable » ou, au contraire, qu'un traducteur comme Richard Burton inclue tous les passages scandaleux omis par ses prédécesseurs et ajoute même plusieurs scènes érotiques de son cru, cela ne témoigne que de conceptions différentes de la réalité orientale. Ainsi, chacun s'efforce, en toute logique, de censurer les phrases ou les paragraphes du texte original choisis qui ne concordent pas avec sa vision de l'Orient :

Galland recommended the Nights [sic] in his foreword explicitly because, according to him, they faithfully portrayed the daily life of the Orientals, and, what is more, in an entertaining form. [...] This idea was strengthened by Edward Lane, who, with his wealth of information in his footnotes, suggested that the tales were a mirror of life and culture in the Orient, that they reflected the mentality of the Oriental and were in fact an encyclopedia of knowledge on his manners and outlook. [...] Burton, in his turn, [...] derived most of his intimate knowledge of the Arab world from his personal experience. Although the nature of the representation differed, the assumption that the *Thousand and one nights* reflected real life in the Orient remained uncontested throughout the centuries<sup>32</sup>.

En outre, Joseph Charles Mardrus, dans sa préface de l'édition originale, écrit, en guise de dédicace : « J'offre, toutes nues, vierges, intactes, naïves, pour mes délices et le plaisir de mes amis, ces nuits arabes vécues, rêvées et traduites sur leur terre natale et sur l'eau »<sup>33</sup>. Ainsi, Mardrus insiste lui aussi sur la vérité de son expérience et donc de son écriture, comme les traducteurs déjà nommés. En plus, il utilise un procédé qui rappelle les écrivains de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui consiste à justifier explicitement la véracité de son propos par sa présence, son voyage en Orient et en l'offrant à ses amis. Ayant vécu ces nuits arabes, la limite entre le traducteur et les auteurs de récits d'Orient est bien mince, comme si d'une façon ou d'une autre, peu importe la forme du récit, que l'on écrive, peigne, traduise, l'Orient sera toujours le même et réinventé. Les traductions de Lane, Burton et

---

<sup>32</sup> Richard van Leeuwen, « Translating *The Thousand And One Nights* », p. 89-90.

<sup>33</sup> *Les Mille et Une Nuits* (traduction de Mardrus), Robert Laffont (Collection Bouquins), p. 1.

Mardrus, pour ne nommer que celles-là, se sont succédées de 1880 à 1904, ce qui témoigne de l'intérêt de toute une époque<sup>34</sup>.

Thus, Galland's *Thousand and one nights* laid the basis for several waves of exoticism and orientalism, in the artistic sense, which emerged in Europe during the 18th and 19th centuries [...]. The various translations which appeared after Galland's reflected not so much the nature of the *Thousand and one nights* itself, but rather the European vision of the tales and the various phases of European cultural history<sup>35</sup>.

Finalement, Galland et les autres traducteurs révèlent avant tout les idées de leur propre civilisation. La possibilité de parler au nom d'un autre et de parler de l'autre, de l'étrange, du différent leur a permis d'exprimer des considérations refoulées, l'orientalisme pouvant être une forme d'exutoire. L'histoire des traductions des *Nuits* nous démontre en fait la transformation, la répétition et la variation d'une même histoire qui n'existe peut être pas dans sa forme singulière (l'existence d'Aziyadé sera aussi remise en question dans notre quatrième chapitre). Les *Nuits* sont un mythe et ont forgé l'imaginaire occidental en ce qui a trait à sa conception de l'Orient, car il y a, véritablement, une équivalence à faire entre *Les Mille et Une Nuits* et l'Orient d'un Occidental.

En somme, les *Nuits*, traduites, ont trahi formellement une dynamique, celle d'un texte mythique (la version persane) qui en engendra plusieurs autres qui, eux aussi, en engendrent bien d'autres encore, ayant tous la même charpente, mais dont l'intérêt réside dans l'ajout et la variation par rapport à l'une des autres variations.

Le phénomène des *Nuits* est une métaphore qui explique l'engouement des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle pour le voyage en Orient. L'écriture d'une histoire « sans vérité », dans une version personnelle qui se démarque d'un corpus existant, nombreux et « recyclable » offre le sentiment de

---

<sup>34</sup> La traduction de Galland, toutefois, est bien celle que connaissait Loti.

<sup>35</sup> Richard van Leeuwen, « Translating *The Thousand And One Nights* », p. 79.

participer à l'écriture ou la traduction (les deux termes étant ici équivalents) d'un mythe littéraire. Aussi, cette métaphore définit-elle l'orientalisme comme une tentative de récrire *Les Mille et Une Nuits*.

Nous avons donc vu que l'attitude envers l'Orient ne provient pas du texte lui-même et de la réaction du lecteur, mais beaucoup plus d'un large cadre préétabli d'attitudes qui furent modelées par des échanges autant culturels qu'économiques, mais aussi par des confrontations militaires et religieuses. La première traduction n'est pas apparue en plein vide, mais bien au beau milieu d'une panoplie d'idées et de visions préconçues d'Européens qui ont louangé les contes, simultanément, autant pour les leçons morales qu'ils contenaient que pour leur immoralité et leur sensualité. À ce sujet, plusieurs critiques ont examiné les manuscrits des *Nuits* à la recherche de quelques détails croustillants qui prouveraient leur érotisme exalté. Van Leeuwen explique et aboutit à la conclusion selon laquelle ces textes ne pouvaient que s'ajuster, s'enchâsser<sup>36</sup>, s'adapter à la perception de la société : « The Nights' [sic] pornographic reputation is hardly supported by textual evidence. [...] Whether this was intended or not, it clearly stimulated the fantasy of the European readers and it fitted into their perception of the Orient »<sup>37</sup>.

Enfin, il nous est alors possible d'énumérer chaque caractéristique de l'orientalisme tel que nous le concevons, à savoir l'orientalisme comme répétition, variation et refoulement/exutoire.

L'orientalisme en littérature est d'abord répétition. En effet, au même titre que tous les traducteurs des *Nuits* acceptent un certain nombre de données indiscutables, l'Orient conserve des propriétés que nous retrouvons

---

<sup>36</sup> Du point de vue de la forme du récit, la narration enchâssée de Schahrazade (sa stratégie datant, dit-on, du texte-mère persan) est probablement le prototype de cette dynamique infinie énoncée engendrant des contes d'Orient qui se répètent inlassablement (hormis tout texte arabe, traduit ou littéraire, du XIX<sup>e</sup> siècle).

<sup>37</sup> Richard van Leeuwen, « Translating *The Thousand And One Nights* », p. 91.

dans plusieurs textes d'auteurs, surtout d'une même époque, en raison de la description devenant inévitable pour l'orientaliste. Isabelle Daunais signale à juste titre le lien étroit qui existe entre la poétique de la description telle que vue par Jean-Michel Adam et Philippe Hamon et l'autoréférentialité de l'orientalisme :

La description, explique Philippe Hamon, « entraî[n]e la prolifération des thèmes vraisemblabilisants », crée une « thématique vide » qui fait que le texte se répète et se « réfère sur soi ». De la même façon, l'orientalisme constitue une sphère autonome et fermée, dont le contenu se répète par autoréférentialité. Il croît de lui-même, s'élaborant à partir de ses références, « créant » une matière qui n'est cependant jamais neuve<sup>38</sup>.

C'est donc dire qu'à l'Orient sont associés des thèmes, extraits des *Mille et Une Nuits*, qui ne changeront jamais, ne subiront jamais de véritable innovation. Comme l'écrit Edward Saïd, l'orientalisme, depuis ses débuts, a manifesté « une propension à diviser, subdiviser et rediviser ses thèmes sans jamais changer d'avis sur l'Orient, objet toujours pareil, invariable, uniforme et radicalement spécifique<sup>39</sup>. L'Orient serait donc un thème fermé ?

À cette conception orientale purement objective s'ajoute, à notre avis, une conception plus subjective de l'étranger. Il semble que le lecteur, qui ne franchit aucune distance physique, éprouve un plaisir pour ainsi dire sournois et réconfortant à constater de la répétition, du déjà-vu, des retrouvailles, des renvois textuels, des clichés, bref toute expression suscitant la reconnaissance : « Le *mirage oriental* [...] occupe une place si importante dans la conscience européenne du XIX<sup>e</sup> siècle : il révèle un imaginaire voué à reproduire sans cesse le même *autre* »<sup>40</sup>.

Pourtant, une aventure, par définition, se doit d'être aux antipodes de ce qui est connu, banal, cliché et quotidien. Pour obtenir l'adhésion du lecteur,

---

<sup>38</sup> Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure*, p. 27.

<sup>39</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 117.

<sup>40</sup> Jean-Claude Berchet, l'introduction de l'*Anthologie du voyage en Orient*, p. 10.

l'auteur doit rendre son aventure vraisemblable. Ainsi, en orientalisme, l'éloignement et le dépaysement remplissent cette fonction en substituant au quotidien une autre scène qui, pour être réaliste, doit étayer quelques marques de référentialité socialement attestables : « *L'ailleurs* choisi comme cadre de l'aventure doit fonctionner aussi comme authentification, naturalisation de l'aventure »<sup>41</sup>.

De plus, certaines stratégies textuelles mettant en vedette la grande expérience de l'auteur-narrateur de même que sa détermination ainsi qu'une invitation à participer au voyage ont pour but de rendre l'Orient sur un mode du désir et de l'attente. Mais pour les auteurs, au contraire, approcher l'Orient, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, s'effectue à l'inverse, *a posteriori*, littéralement à partir des expériences déjà faites puisque l'orientalisme est essentiellement répétitif. Il en découle un lien de complémentarité entre l'écriture de redite, un phénomène d'échos textuels flagrant, mais aussi, curieusement, un sentiment aigu de participer à un Orient originel. Comment expliquer ce paradoxe d'écriture répétitive sur fond de primitivisme ? Isabelle Daunais parle d'un travail de « laminage » : « En même temps que les récits s'ajoutent aux récits, le paysage oriental est réduit à ses structures élémentaires, à ses plans, à ses contours »<sup>42</sup>. Bref, une fois que tout a été écrit sur l'Orient, les auteurs polissent toute cette « couche »<sup>43</sup> orientale pour la regarnir, la parer, l'habiller, mais cette fois, en « réduisant » de plus en plus leur art aux formes, aux contours, aux limites entre deux éléments, à la charpente. Cette description de cadre explique d'ailleurs l'attrait des peintres et auteurs pour l'architecture, les vêtements drapés, le désert, de même que ce que nous nommerons l'orient<sup>44</sup> de l'Orient, bref, tout ce qui bouleverse le regard

---

<sup>41</sup> Lise Queffelec, « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX<sup>e</sup> siècle », p. 354.

<sup>42</sup> Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure*, p. 30.

<sup>43</sup> Cette expression est aussi de Daunais.

<sup>44</sup> Nous faisons ici appel à la signification que porte le terme « l'orient » pour les bijoutiers, qui est la partie lumineuse d'une perle, sa capacité à assimiler de la lumière et d'en réfléchir une partie. Pour notre exemple, il s'agit de l'éclat éblouissant de l'Orient et de l'inimitable réflexion du soleil d'Orient.

occidental par de nouvelles structures. Cette « nouvelle strate » est délivrée de considérations scientifiques ou historiques, ce qui explique peut-être la tendance naturelle du lecteur à concevoir l'Orient, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, toujours de la même façon.

Cette absence de perspective historique, cet oubli de la temporalité, montre bien l'ambiguïté qui régit les relations de la littérature avec le monde oriental, donnant la possibilité de proposer, tout à la fois, une image glorieuse et décadente de l'Orient encore tout imprégnée des fastes d'hier que les auteurs évoquent avec nostalgie. L'orientalisme est donc, aussi, une variation, qui s'exprime par les différentes manifestations de l'altérité, de l'éloignement, de l'étrangeté. Entre autres, notons le procédé de l'excès et du contraste<sup>45</sup> qui se manifeste par rapport à une société de référence occidentale et qui donne la possibilité de varier, dans une certaine mesure, les fondements de l'Orient, bien que « type, mœurs, costumes, races f[assent] également partie du cadre exotique et répondent aux mêmes exigences du contraste et de l'excès »<sup>46</sup>. Le cadre exotique permet une sortie de l'identité, une rupture des limites et une intensification de la sensation hors de l'espace social<sup>47</sup> et est sans doute à l'origine de l'éternel questionnement : dois-je rester ou partir ?

En somme, le phénomène de variation nécessite et explique le sentiment de la perte d'une époque ou de la présence des choses déjà recensé dans ce mémoire. En effet, plusieurs auteurs décrivent un Orient en ruines de façon dramatique et nostalgique. Loti, d'ailleurs, en est un bon exemple, surtout en ce qui concerne ses romans ou récits de voyage dont l'action se situe à Constantinople ou en Égypte. Cette propriété de la ruine, de la perte et

---

<sup>45</sup> Lise Queffelec en fait la mention (p. 355).

<sup>46</sup> Lise Queffelec, « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX<sup>e</sup> siècle », p. 355.

<sup>47</sup> Nous reviendrons, dans le deuxième chapitre, sur cette notion de cadre puisque nous y insérerons les étoffes.

de la fin, accompagnée de la capacité à imaginer sont donc les moteurs de la variation :

Or, l'exotisme est surtout fait de ce sentiment de la diversité ; il ne peut paraître que lorsque la pensée, enfin élargie, devient capable d'imaginer d'autres aspects que les paysages familiers, et de se figurer des sensations ou des raisonnements faits sur un autre modèle que les siens. Les enfants et les hommes sans culture ne songent pas à concevoir ce qui est trop différent d'eux<sup>48</sup>.

Celui qui est incapable d'imaginer l'autre et son milieu ne peut ressentir qu'une sorte d'aveuglement ou, du moins, une incapacité à comprendre la nouvelle perspective qui s'offre à lui, « comme si la description de l'Orient provoquait un affolement du régime visuel : l'étourdissement plus que la vision tant les plans, justement tous placés sur le même plan au lieu de s'échelonner en profondeur, se superposent et se confondent »<sup>49</sup>.

Toutefois, ce désir de voir l'Orient comme voilé est « productif littérairement, picturalement et esthétiquement »<sup>50</sup>. L'Occidental, en réalité, désire ne pas voir l'Orient et préfère l'occulter, ce qui est de l'orientalisme. Refuser à sa conscience l'accès à l'Orient signifie, en d'autres mots, refouler des sentiments que la personne ne veut ou ne peut satisfaire. En outre, ce refoulement signifie aussi faire entrer en soi ce qui veut s'extérioriser. La psychanalyse, quant à elle, qualifie le refoulement de phénomène inconscient de défense. Pour toutes ces raisons, il nous semble que l'orientalisme est un refoulement, mais aussi un exutoire qui permet de se soulager d'insatisfactions premières : ainsi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les intellectuels s'aperçurent que l'Orient, « si vanté par les Jésuites, [...] pouvait [être] retourn[é] aimablement contre la religion, sans que [...] personne [ne] prît garde à ce détour : on di[s]ait de Mahomet ce qu'on n'osait dire de Jésus-Christ »<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*, p. 15.

<sup>49</sup> Alain Buisine, *L'Orient voilé*, p. 145.

<sup>50</sup> Id., p. 12.

<sup>51</sup> Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*, p. 148.

De surcroît, la prise en compte par l'imagination des choses de l'Orient était plus ou moins exclusivement fondée sur une conscience occidentale souveraine ; de sa position centrale indiscutée émergeait un monde oriental, conforme d'abord aux idées générales de ce qu'était un Oriental, puis à une logique détaillée gouvernée non seulement par la réalité empirique, mais par toute une batterie de désirs, de répressions, d'investissements et de projections<sup>52</sup>.

La culture européenne a donc démarqué son identité en regard de l'Orient « qu'elle prenait comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée »<sup>53</sup>.

Ainsi, l'espace oriental ne serait-il évoqué que pour être nié, abandonné et finalement rejeté. Rares sont ceux, effectivement, qui, confrontés au dilemme rester/partir, décident de rester. Force est de conclure que, pour ce qui concerne les orientalistes, rester serait illogique. En partant, le voyageur ne se préserve-t-il pas, d'ailleurs, de la possibilité que les lieux changent et évoluent ? Partir est une façon de rester qui a l'avantage de laisser l'ailleurs tel quel. En fait, le monde de l'autre, comme dans une logique de refoulement, doit obligatoirement être gardé à distance, dans une distance de désir. L'orientalisme exprime toujours l'appropriation et le rejet de l'objet de désir ; l'Orient est inlassablement construit et déconstruit, montré et voilé. Il faut aussi en déduire qu'une référentialité trop forte dans la description de même que l'asservissement du roman à une idéologie ont pour conséquence l'évanouissement du mirage oriental. C'est pourquoi « l'exotisme dans le roman [...] commence avec le Second Empire, et culmine dans les dernières décennies du siècle, avec l'expansion coloniale, et contribue à former le consensus idéologique autour de cette expansion »<sup>54</sup>. En ce qui nous concerne, cette relation de cause à effet nous satisfait amplement pour dédouaner Edward Saïd et comprendre les motivations de son orientalisme politique et daté. Nous comprenons les raisons qui le portent à associer directement l'orientalisme à une autorité idéologique puisque les colonisateurs sont les

---

<sup>52</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 20.

<sup>53</sup> Id., p. 16.

<sup>54</sup> Lise Queffelec, « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX<sup>e</sup> siècle », p. 360.

orientalistes les plus connus et, bien sûr, les plus nombreux parce qu'ils ont beaucoup plus accès à l'Orient.

Le roman historique prédomine jusque dans les années 1850, mais comme il ne peut que définir une identité sociale moderne, c'est le roman orientaliste qui lui succède pour pouvoir procéder à une réduction réaliste, une référentialité plus forte et une conception de l'envers de la civilisation. L'Autre oriental, par exemple, est souvent représenté comme violent, ce qui permet au « moi » européen d'exercer sa propre violence librement, d'innocenter la civilisation européenne et d'excuser l'entreprise colonialiste<sup>55</sup>.

En résumé, une visée politique et idéologique du roman ne peut qu'anéantir l'effet d'orientalisme. La conséquence en est que tout effet de surprise et de distance est supprimé :

Le Sujet colonisateur, qui se fantasme comme détenteur et créateur de toute valeur, ne peut représenter comme monde autre qu'un monde dénué de valeur propre et qui n'en prendra que par l'action du sujet sur lui, par son assimilation au même. L'Autre, dans le roman colonialiste, n'est jamais que le faire-valoir du moi. Dans cette glorification du moi s'abolit tout l'espace exotique<sup>56</sup>.

Or il y a une présence européenne en Orient depuis fort longtemps, ce qui n'a pas empêché les écrivains, depuis la parution des *Mille et Une Nuits*, de faire ce que nous avons décrit comme de l'orientalisme. Ce qui a transformé l'orientalisme, au cours du temps, de même que ce qui en provoqua non pas la fin<sup>57</sup> mais bien un certain ralentissement (l'écriture de colonisation) trouve sa source dans les motivations de tels récits d'Orient. Par exemple, plusieurs critiques littéraires considèrent l'orientalisme comme une des formes du romantisme. Les romantiques auraient donc trouvé en Orient le remède futur contre l'Europe industrialisée et républicaine du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>55</sup> Id., p. 361.

<sup>56</sup> Id., p. 363.

<sup>57</sup> L'orientalisme peut-il avoir une fin compte tenu du fait que son origine est un mythe ? De façon manifeste, encore de nos jours, l'orientalisme existe, même dans les sphères de communication où on s'y attend le moins : les téléromans québécois des années 1990 (Lobby, Jasmine, Innocence, etc.)

Cette « image galvaudée d'un orientalisme alangui, voluptueux et souvent ridicule a porté la suspicion sur une notion illustrant un ethnocentrisme occidental tendant volontiers à liquider les autres réalités culturelles »<sup>58</sup>. En ce qui concerne les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle (particulièrement ceux de la deuxième moitié), nous avançons que leur motivation littéraire principale est l'expression d'un bouleversement esthétique se trahissant par l'influence d'une composition picturale, par une approche graphique du paysage, donc par une réévaluation de la vision dans un nouvel espace de représentation. Cet orientalisme, quant à lui, ne liquide aucune *réalité culturelle* et est, certes, moins dominateur, souvent fasciné, et la seule supériorité que nous pouvons lui attribuer est sa simple *possibilité* de jeter un regard *sur* l'Orient : « Ce qu[e] [l'orientaliste] dit et ce qu'il écrit, du fait que c'est dit ou écrit, a pour objet d'indiquer que l'orientaliste est en dehors de l'Orient, à la fois comme fait existentiel et comme fait moral »<sup>59</sup>. De plus, il le fait « sans guère rencontrer de résistance de la part de l'Orient »<sup>60</sup>. L'orientalisme n'exclut donc pas les autres formes ou époques d'orientalisme puisqu'il présente des qualités récurrentes ; sa définition, épurée et moins limitée temporellement, est presque<sup>61</sup> canonique, du moins incontournable pour tout analyste orientaliste : « L'orientalisme supposait un Orient immuable, absolument différent de l'Occident (les raisons pour cela changent d'époque en époque) »<sup>62</sup>.

L'Orient et l'Occident sont évidemment différents. Les auteurs le disent à plusieurs reprises : l'Orient, c'est l'Occident inversé<sup>63</sup>. L'un est gris et sombre, l'autre est coloré et lumineux, etc. :

---

<sup>58</sup> Alain Quella-Villegier, « Exotisme et politique : Istanbul, de Pierre Loti à Claude Farrère », p. 123.

<sup>59</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 34.

<sup>60</sup> Id., p. 20.

<sup>61</sup> Nous verrons dans ce mémoire en quoi elle ne l'est pas complètement.

<sup>62</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 115.

<sup>63</sup> Nerval, Fromentin, etc. Cette caractéristique d'inversion Orient/Occident est récurrente, donc vite acquise, puis se manifeste de façon notoire dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, certains auteurs de la fin du siècle vont utiliser cette notion acquise pour l'inverser à nouveau (voir le quatrième chapitre), presque la démentir.

C'est alors, dans les grandes métropoles envahies par la tristesse du noir sous toutes ses formes — charbon, fumée, suie, boue —, jusqu'au milieu de ses fêtes (le nouvel *habit noir* des hommes), qu'est né ce fantasma solaire, ce désir nouveau de plénitude sensible. C'est aussi un besoin de ressourcement biologique, de régénération physique [...]<sup>64</sup>.

En somme, toutes les motivations pour l'écriture de l'Orient se résument par une dépendance physique et une attirance formelle. Cette interprétation laisse entendre que la perception romantique de l'Orient comme désir (d'évasion, de sensualité...) ne serait pas entièrement justifiée. L'écriture, non pas celle envisagée avant le voyage, mais plutôt celle produite de façon incontrôlable sur place ou au retour<sup>65</sup>, se révèle être un résultat, un aboutissement. Il ne s'agit donc pas d'une volonté orientaliste ou orientalisante qui en est à l'origine, mais bien un ensorcellement : la lumière et ses jeux avec l'ombre, les étendues fondamentalement axiales ou périphériques, les dômes, les arabesques mathématiques, les hommes et les femmes sans corps, drapés, contraignent l'œil à s'inventer une perspective nouvelle. Cette conception de la fascination orientale corrobore l'interaction des trois grands axes de notre définition de l'orientalisme : la répétition, la variation et le refoulement/exutoire. En effet, l'attraction inévitable d'un auteur pour la constitution, l'ordre et la forme du paysage oriental correspond à l'orientalisme répétitif du siècle. En fait, *l'écriture d'Orient* n'est pas une couche polie comme nous l'avons mentionné, mais beaucoup plus un amalgame d'attitudes. L'Orient littéraire est composé de fines strates qui sont les divers récits. Cette conception explique l'intérêt des Occidentaux pour un Orient encore et toujours à insérer dans une mentalité ou un inconscient collectif. De plus, cette explication nous renseigne sur les motivations à recréer un Orient schématique, structurel, un Orient d'abscisses et d'ordonnées.

---

<sup>64</sup> Jean-Claude Berchet, l'introduction de *l'Anthologie du voyage en Orient*, p. 14.

<sup>65</sup> Nous considérons que l'écriture d'Orient (même l'écriture romanesque) est inspirée d'un voyage en Orient, bien que nous sachions que ce n'est pas toujours le cas.

Cette « vision formelle » n'est pas surprenante puisqu'elle découle d'une vision qui est aussi inversée. Elle vient signifier que, par exemple, si nous observons le contretype d'une photographie (ce qui correspond à l'envers de la société où ce qui était noir est devenu blanc), l'œil ne perçoit que des formes schématiques, ayant peine à resituer la scène. On pourrait reprocher à notre exemple analogique d'omettre un fait bien important : les formes de la réalité photographiée ne changent pas sur le contretype. Nous émettons l'hypothèse que les formes, comme dans l'inversion Orient/Occident, ne changent pas réellement, mais que l'effet produit par la juxtaposition des inversions et la variation occasionnée provoque la même sensation pour l'œil. L'orientalisme cherche beaucoup plus à s'acclimater aux formes orientales qu'à accentuer les différences avec l'Occident, et ce à cause d'une dépendance physique à l'Orient (corporelle et visuelle). Tout auteur, d'ailleurs, touche au bonheur suprême lorsqu'un Oriental ne parvient pas à distinguer l'Occidental au milieu de son propre peuple. Loti en est un bon exemple ; il ressent même une haine assez féroce pour les touristes trop *voyants*.

Dans un premier temps, donc, l'appropriation de l'Orient se fonde sur un investissement personnel où l'individu cherche non seulement à étudier, comprendre, mais encore à vivre la vie orientale. Dans ce premier mouvement, le voyageur risque de perdre sa qualité d'Européen, et finit presque par oublier le but de sa recherche : la domination de cet univers qui commence par le dominer<sup>66</sup>.

En somme, si la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a été le point culminant de l'orientalisme, c'est peut-être qu'à cette époque d'européanisation, la terre orientale était saturée des formes graphiques européennes qui ne bouleversaient donc plus l'œil du voyageur écrivain : nous évoquons ici l'influence architecturale, vestimentaire, morale et politique de l'Europe sur l'Orient. Le déclin de l'orientalisme a pour cause une trop grande connaissance et appropriation de l'autre (un rétrécissement trop flagrant de la

---

<sup>66</sup> Claudine Grossir, *L'Islam des Romantiques*, p. 18.

distance nécessaire entre les deux mondes). L'aspect esthétique de cet orientalisme essoufflé nous mène, quant à nous, à une étude des étoffes comme forme, d'abord, parce que, par définition même, elles sont « surface » et esthétisme, ensuite, parce qu'elles répondent aux caractéristiques d'une forme laminée en ce qu'elles ont de répétitif, varié, inconscient et poli et, enfin, parce qu'elles incarnent une forme orientalisée par excellence que Loti favorise. L'explication du choix du vêtement comme motif d'orientalisme est ce qui constitue la matière du chapitre suivant.

Après avoir avancé explicitement les fondements de notre définition, nous tenons maintenant à exprimer la raison pour laquelle nous consacrons un chapitre entier à définir notre conception de l'orientalisme. L'élaboration de cette définition fut la première étape de notre recherche. Elle fit émerger d'un nombre de notions éparses une problématique digne d'intérêt : comment représenter l'Orient ? Ainsi, cette problématique est à l'origine de la détermination de notre sujet : l'étoffe, motif ultime d'orientalisme. Étant donné la contradiction évidente de nos constatations (la représentation réaliste d'un Orient imaginaire), nous avons tenté de trouver la méthodologie qui répondrait au plus grand nombre de questions que nous nous posions. Voilà pourquoi nous établissons ici, et non au début de ce chapitre ou ailleurs dans ce mémoire, les liens qui existent entre, *a priori*, notre sujet et la méthodologie que nous employons pour répondre à ce problème déjà posé.

La thématique apparaît comme la méthode la plus appropriée pour plusieurs raisons. D'abord, parce que cette méthode d'analyse fonctionne globalement comme l'orientalisme (selon notre définition du moins). En effet, le thème est une variable, comme l'Orient représenté en littérature. Il se présente comme une série de variations. Dans un seul récit ou alors dans toute la littérature (c'est une question de corpus). De plus, le thème, pour en être un, doit se répéter et la lecture thématique consiste justement à percevoir

cette répétition. Aussi, le motif du vêtement représente bien le côté « signifiant » du thème de l'Orient, et c'est ce que nous tenterons d'expliquer dans ce mémoire. La thématique montre que le motif s'impose là où l'interprétation reste suspendue. Il devient alors l'image pure du thème.

Donc si le thème de l'Orient est un élément sémantique du texte qui se répète et qui est produit par le texte et que le motif du vêtement en est une image discriminante, la lecture que nous ferons du récit à l'étude sera non pas interprétative, mais ressemblera plutôt à l'étude d'un coefficient qui servirait à résoudre une équation entière. Ce ne sera pas la simple analyse d'une partie isolée du problème.

Cependant, certains principes souvent évoqués par de célèbres thématiciens ne conviennent pas à notre étude. En effet, comment trouver la genèse interne de l'œuvre, si chère à Poulet ? Comment accepter la notion d'univers imaginaire abondamment exploitée par Richard en traitant un sujet comme la représentation de l'Orient et son réalisme ? Comment admettre l'interprétation bachelardienne comme outil d'analyse avec une approche esthétique-conceptuelle ?

En somme, notre méthodologie doit être plus limitative, plus précise et plus formelle puisque nous nous attaquons à une idée : l'Orient. Il faut donc « acclimater » cette thématique à l'Orient. Si nous voulons comprendre davantage la signification de la représentation de l'Orient en littérature, nous devons nous attarder, comme le suggère Gérard Prince dans un article intitulé « Thématiser », au rapport du thème avec la structure textuelle de surface parce que le thème n'est pas composé, mais bien représenté par des unités textuelles. Dans notre analyse, nous nous concentrerons évidemment sur ce luxe de la narration que sont les descriptions des vêtements et étoffes orientaux afin de comprendre pourquoi le narrateur du récit *Aziyadé* attache peu d'importance à l'intrigue et beaucoup d'attention à ces descriptions. Est-ce

parce que, chez Loti, les détails habituellement accessoires et souvent qualifiés d'inutiles ou d'insignifiants forment curieusement la structure véritable du récit et, au lieu d'exercer une fonction littéraire indirecte, jouent un rôle essentiel (formellement) dans la représentation d'un Orient ne pouvant être abordé directement ?

Nous avons finalement décidé d'employer la thématique restreinte telle qu'appliquée par Naomi Schor puisque cette méthode d'analyse incarne une continuité entre la thématique générale traditionnelle et la sémantique structurale. La thématique restreinte s'oppose donc à la lecture « infinie » de l'autre thématique. Ainsi, le motif choisi est spécifiquement inséré dans un cadre littéraire. Il s'agit d'analyser le vêtement comme un signifiant dans des descriptions curieusement devenues signifiantes (comme si la description était revenue dans la structure utile du récit). Le vêtement, toutefois, demeure sur la « surface » du texte. Bref, cette méthode n'est pas totalisante. Elle ne vise que les thèmes et les motifs structurants et non les structures imaginaires (ce que nous voulons éviter) et est plus valide sur un roman individuel, ce qui n'exclut pas les renvois intertextuels. En délimitant le corpus, cette thématique réintroduit une dimension diachronique et propose plutôt une « interprétation » syntagmatique ou métonymique qui trahit le fonctionnement du texte.

Ainsi, plusieurs caractéristiques de l'orientalisme sont implicitement considérées, et ce même par notre méthodologie. L'aspect diachronique de l'analyse correspond au regard du Regardant sur le Représenté. Ce classement, comme nous le mentionnions dans notre définition, ne reflète pas un rapport dominant-dominé, mais plutôt le regard simplement formel de l'étranger. L'absence de questionnement sur l'origine du texte s'apparente à l'absence de version originale du texte-type de l'orientalisme, *Les Mille et Une Nuits*. De plus, le cadre préétabli d'attitudes sociales que nous avons aussi abordé peut être retrouvé par une analyse qui demeure thématique, donc sensible et influencée par la sociocritique. Il ne faut pas oublier que

l'orientaliste est hors de l'Orient, tout comme le thème n'est pas constitué d'extraits du récit et demeure hors du texte. Dans les deux cas (pour la méthode et l'orientalisme), il s'agit d'une représentation.

De ce premier chapitre nous retiendrons, d'un point de vue méthodologique, que le récit d'Orient explicite le thème de l'Orient ; il ne l'explique pas. Le thème n'est ni un signifiant, ni un signifié<sup>67</sup>. Le thème, pour être interprété, doit être soumis à des études de psychologie, de sociologie, entre autres. Puisque notre but n'est pas de procéder, dans notre analyse, selon la psychocritique ou la sociocritique, nous nous concentrerons dans nos analyses (au quatrième chapitre essentiellement) sur l'aspect esthétique du thème, notamment le vêtement, la distance et la visibilité de façon à rassembler, par analogie ou métonymie, des éléments extratextuels qui représentent une vérité abstraite mais repérable sur un axe paradigmatique intratextuel. Mais avant d'aboutir à ces analyses, plusieurs notions doivent être expliquées. C'est ce que nous ferons dans les deux prochains chapitres pour assurer une progression logique dans la vérification de notre hypothèse.

---

<sup>67</sup> Voir, à ce sujet, le chapitre « Thématique », dans *Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn. En ce qui concerne cette notion en particulier, voir la page 98 de cet ouvrage.

## CHAPITRE II

### Loti : voyeur ou caméléon ?

À l'époque où Loti publie son premier roman *Aziyadé*, en janvier 1879, les vitrines de tous les grands magasins de Paris font la promotion des costumes et uniformes coloniaux, habits officiels trahissant la conformité vestimentaire du temps. En Orient, par contre, les voyageurs européens ont compris, depuis plusieurs années, que le port du costume oriental réserve plusieurs avantages : l'accès aux mosquées, la protection contre les voleurs de touristes, l'allégresse d'être masqué, de passer inaperçu et de faire du voyeurisme, le bonheur physique de ne pas être coincé dans son « complet », de même que la transgression symbolique de renoncer à soi. Jean-Claude Berchet affirme que Pierre Loti est le dernier écrivain voyageur à se prêter au jeu du déguisement<sup>1</sup>, comme si cette caractéristique trouvait résonance dans le fait que Loti soit aussi le dernier orientaliste.

Ce chapitre a pour but de justifier et d'expliquer l'étude du vêtement comme matière particulièrement éloquente chez Loti, d'une part, parce qu'il existe une dialectique notoire entre Pierre Loti costumé et Julien Viaud<sup>2</sup> l'officier de marine, d'autre part, parce que le narrateur-personnage du roman

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Berchet, introduction de l'*Anthologie du voyage en Orient*, p. 16.

<sup>2</sup> Julien Viaud est le véritable nom de Loti.

analysé se déguise aussi et, enfin, parce que les descriptions romanesques des costumes des personnages traduisent les motivations orientalistes de Loti. Ce dernier aspect sera développé davantage au quatrième chapitre puisqu'il en constitue, à lui seul, le sujet. Dans ce chapitre, nous abordons cet aspect afin de justifier les caractéristiques de l'orientalisme défini : répétition, variation, refoulement. Notre analyse nécessite le recours à plusieurs éléments biographiques spécifiques et permet aussi de mentionner quelques passages des récits de voyage de Loti qui ne seront pas analysés dans ce mémoire, mais qui corroborent l'importance du vêtement pour tous les narrateurs lotiens. Le vêtement apparaîtra comme un motif thématique qui donne une image purifiée et intense de l'Orient et moins complexe à aborder que le thème de l'Orient perçu de façon absolue.

D'ailleurs, notre intention est ici d'exprimer un lien fondamental dans cette étude : Loti se travestit pour fuir une réalité qui n'est pas satisfaisante (son corps autant que la société française). Son travestissement, paradoxalement, vient le camoufler, le rendre esthétiquement et physiquement « neutre » d'un point de vue social (de quelle classe sociale fait-il partie ? Nous le verrons, à l'époque, l'habit fait le moine). Il est donc à prévoir que le déguisement qu'il fait revêtir à l'Orient trahisse aussi un désir de neutralité, mais, cette fois, de l'énigme de la représentation orientale. À la rigueur, son camouflage identitaire peut au moins être rapproché de sa tendance à costumer l'Orient et à « rendre » tout l'apparat oriental, imaginaire et répétitif en littérature, par le motif ultime du vêtement. Ainsi, l'étoffe supporte toute l'« indéfinissabilité » orientale. Elle donne l'illusion référentielle de l'Orient.

Dans un autre volet, l'enjeu de ce chapitre est de poursuivre la définition de l'orientalisme proprement lotien par le biais de l'utilisation que l'auteur fait du costume. D'une part, dans sa vie et, d'autre part, dans la narration, ce qui nous permettra de comprendre davantage son rapport avec

l'Autre oriental : pour quels regards (occidentaux ou orientaux) le déguisement a-t-il de l'importance ? pourquoi L'Orient se joue entre le visible et l'invisible, la mise en évidence et l'indifférence ? Loti refuse l'uniforme, le complet, et se costume continuellement selon différentes nationalités, même en France. Il recherche la différence esthétique, mais dans quel but ? Pierre Bourdieu explique, tout au long du chapitre « Le paradoxe du sociologue » de son ouvrage *Questions de sociologie*, que, quotidiennement, chacun cherche à imposer une représentation subjective de soi-même comme représentation objective. Il convient donc, dans notre étude, de discerner (car ce n'est pas apparent à première vue) pourquoi et pour qui Loti se déguise, ce qui favorisera la compréhension du choix du motif vestimentaire comme typique de l'orientalisme pour Loti particulièrement.

« J'aurais peut-être été beau aussi si j'avais reçu une autre éducation physique. On m'a élevé comme une plante de serre. [...] Je donnerais tout au monde pour la beauté que je n'ai pas »<sup>3</sup>. Julien Viaud confie à Juliette Adam ce qui est peut-être la motivation de ses déguisements successifs, qu'il soit en Turquie, à Pékin ou à Rochefort (son lieu de naissance). De plus, Julien Viaud est officier de marine, ce qui l'oblige à porter un uniforme. Né en 1850, au milieu du siècle qui donna naissance à l'uniformité du complet veston, Loti<sup>4</sup>, par ses costumes, tente d'échapper à la réduction de l'habit au fonctionnel, à l'utile, à sa valeur d'usage qui, souvent, correspond à une idéologie sociale prônant les mêmes caractéristiques.

En fait, le reste de la société, surtout parisienne, éprouve un grand plaisir à ridiculiser l'extravagance de ses tenues et attend toujours avec impatience sa prochaine apparition publique. Georges Rodenbach va même jusqu'à associer le but ultime de la nomination de Loti à l'Académie, le

---

<sup>3</sup> *Lettres de Pierre Loti à Madame Juliette Adam*, p. 49-50, cité par Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 25.

<sup>4</sup> Dans ce mémoire, nous utilisons « Julien Viaud » pour parler de l'officier de marine et « Pierre Loti » pour parler de l'auteur ou du mondain qui se déguise.

21 mai 1891, à un désir d'endosser le solennel habit vert, ce qui constituerait une variation inédite à sa garde-robe déjà débordante : « Peut-être y a-t-il tenu seulement à cause du costume, avec son goût spécial pour les déguisements qui tantôt le conduisit en Pharaon hiératique à un bal costumé chez Mme Adam ; une autre fois lui donna l'idée de cette fête Louis XI en sa maison de Rochefort [...] »<sup>5</sup>.

Or, quand il s'enferme dans la pièce de sa résidence rochefortaise qui est transformée en mosquée et où se trouve la stèle véritable de celle qui fut Aziyadé, il demande à son soldat de service de se déguiser en Turc dans un costume que Mehmet (le Achmet d'*Aziyadé*) a déjà porté : « Quand il est assis par terre devant moi, allumant le narguilé, je songe au logis d'Eyoub et mon cœur se serre étrangement »<sup>6</sup>. Ce logis d'Eyoub est d'ailleurs précisément décrit dans *Aziyadé* et est l'endroit où, d'une façon particulière, les vêtements des personnages du récit y prenant place sont les plus orientalisés. En outre, cet exemple révèle que Loti adore que son entourage se déguise avec lui. Il organise, dans sa résidence, des fêtes costumées qui lui permettent de se pavaner avec de riches parures exotiques rapportées des pays visités : la fête Louis XI en 1888, la fête arabe en 1889, la fête paysanne en 1893, la fête chinoise en 1903, toutes faisant une sérieuse concurrence aux expositions de l'époque. Ses biographes s'accordent pour dire qu'il porte une attention minutieuse aux détails historiques pour que rien ne soit anachronique. Loti prend bien soin de faire circuler des instructions précises pour les participants : le respect de ces directives constitue le billet d'entrée pour être admis dans l'Ailleurs. Par exemple, quelques jours avant la fête Louis XI, les convives sont informés qu'ils doivent amener un gobelet d'argent pour boire ; ils sont aussi obligés de s'inventer un nom conforme à l'époque qu'ils garderont jusqu'à la fin de la fête. Aussi, Loti les avertit qu'ils ne doivent pas s'attendre à trouver des fourchettes sur la table puisqu'elles ne sont pas encore inventées au XV<sup>e</sup>

<sup>5</sup> Eugène Fasquelle, *L'Élite*, 1899, p. 187-188, cité par Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 50.

<sup>6</sup> Pierre Loti, *Journal Intime I* (1878-1881), Paris, Calmann-Lévy, 1925, p. 250.

siècle. Cette fête mémorable est d'ailleurs commentée par les frères Goncourt qui ne ratent aucune occasion de faire la critique des excentricités de l'époque<sup>7</sup>. Que conclure de ce souci du détail véridique ? Pouvons-nous prétendre que les descriptions romanesques orientales de Loti suivent cette même rigueur historique, ce qui constituerait un anti-orientalisme ?

L'empressement de ses contemporains à se moquer de Loti exprime une réaction idéologique face à sa rébellion vestimentaire. Dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, la stabilité du code vestimentaire favorise le maintien des structures sociales. De fait, le comportement esthétique de Pierre Loti (ses déguisements, ses maquillages : il se farde abondamment et de façon permanente), proche du travestissement, révèle une contestation sociale qui se manifeste surtout dans ses derniers ouvrages. Nous ne traiterons pas ce côté du caractère de Pierre Loti. Cependant, le premier volet de la première partie de ce chapitre, le déguisement de Loti en France, permet de conclure que Loti se déguise pour attirer les regards occidentaux (ou du moins européens) sur lui, pour créer un spectacle de lui-même. À cet effet, il demeure *faux*. Il en résulte que l'œil occidental a de l'importance pour Loti, car il est sensible à ce qui est différent et atteignable.

Dans un deuxième volet, l'importation d'objets exogènes dans une société vise habituellement le renvoi à un point situé à l'extérieur de l'espace social commun. Pour Loti et son époque, cela constituerait presque de la provocation. Cependant, si le « goût » de l'autre et de l'Ailleurs demeure avant tout esthétique, pour ne pas dire vestimentaire, cette mode ne serait qu'un simple jeu de distinction physique, un « paraître ».

Nous émettons l'hypothèse que Loti semble essayer de remodeler son corps, comme une femme, par des vêtements particuliers : il renie (en France et ailleurs) l'uniforme et toutes les idées de pouvoir qui y sont associées.

---

<sup>7</sup> *Journal*, tome XX, p. 131, cité aussi par Buisine.

Toutefois, il ne renie pas toutes les formes de pouvoir, surtout pas celui que lui confère sa deuxième profession d'écrivain. Loti privilégie une tenue d'essence féminine et s'écarte de toute coupe masculine. Son vêtement se trouve à la croisée des chemins du sexe masculin et du sexe féminin et Loti, par l'étoffe, dissout son identité :

Telle la lumière qui traverse le spectre, Loti qui ne cesse de changer de vêtements se diffracte en étoffes de toutes les couleurs, en falbalas polychromes. Son corpus est une garde-robe, et on peut parcourir ses œuvres comme on feuillette des revues de mode. Mais affirmer ainsi qu'il désire être un autre, ou même tous les autres, c'est encore faire la part trop belle à l'identité restaurée de façon détournée par l'altérité : car devenir un autre, c'est surtout parvenir à être *un*. Or n'est véritablement lotienne que l'infinie suspension de l'identité[...]<sup>8</sup>.

Il apparaît que les déguisements de Loti, quand il est en France, sont des tentatives d'indifférenciation<sup>9</sup>. Plus Loti est excentrique et attire l'attention du public, plus il se veut discret ou plutôt, plus il veut se camoufler, c'est-à-dire cacher son identité propre. Alain Buisine cite, dans son ouvrage *Tombeau de Loti*, une anecdote extraite du *Journal*<sup>10</sup> de Jules Renard racontant une de ses rencontres avec Pierre Loti :

Des bagues, une épingle de cravate trop grande, trop en or : elle a l'air d'une couronne royale. L'air jeune, trop jeune, un peu fané. [...]

— J'ai une figure si changeante ! dit-il. Je ne suis jamais deux jours de suite le même. [...]

Il insiste d'une façon spéciale pour que je lui présente « Madame Jules Renard ». Évidemment, pour lui, c'est une nouvelle femme, et de chaque femme nouvelle il attend quelque chose. Marinette, gênée, le regarde à peine. Mais elle voit tout de suite ce que je ne vois pas. [...]

— Mais il est fardé ! Fardé comme une femme, me dit Marinette quand nous l'avons quitté. Il a les cils faits, les yeux faits, les cheveux brillants et les lèvres peintes. Il n'ose même pas fermer la bouche ; et, les poils blancs de sa moustache, c'est une coquetterie pour faire croire que le reste est naturel.

Il semble que même pour ses contemporains, Loti demeure infigurable parce que trop artificiel. Nous verrons, au quatrième chapitre, que les

<sup>8</sup> Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 61.

<sup>9</sup> Loti a aménagé sa résidence de Rochefort d'une façon particulière : un salon turc, une mosquée, une salle Renaissance, une pagode japonaise, etc. L'habitude qu'il a de rester cloîtré dans sa maison à chaque fois qu'il revient de voyage est aussi un moyen (comme les costumes) de se retirer de la société.

<sup>10</sup> Jules Renard, *Journal*. 1887-1910, p. 487-488, cité par Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 67.

descriptions floues et artificielles de Loti amènent à la même conclusion. Il faut qu'une vraie spécialiste en la matière, une femme, le regarde pour le démystifier un peu. Seule une femme, paraît-il, peut reconnaître sur l'autre ce qu'elle se fait elle-même chaque matin. Loti insiste même pour voir l'épouse de Renard, trahissant peut-être la curiosité féminine à rencontrer sa semblable. Loti, à l'évidence, aime paraître ; cependant, il aime paraître pour mieux disparaître (comme identité). Cette affirmation est d'ailleurs corroborée par son goût prononcé à être photographié<sup>11</sup> : Loti, qui prétend être toujours insatisfait de ses photographies, en envoie des quantités impressionnantes à tous ses amis. La photo, ce n'est plus vraiment lui<sup>12</sup>. Elle est plutôt une image représentée et donc « socialisée » de lui-même. En ce sens, Loti s'insère aussi volontiers dans les fausses manifestations sociales du vêtement en les rendant confuses.

« L'arrivée du premier grand couturier, Charles-Frédéric Worth, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, coïncide avec l'éclatement de société que fait naître la grande industrie et l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle classe dirigeante : la haute bourgeoisie, qui veut consommer vite et bien pour paraître [...] »<sup>13</sup>. Les vêtements, évidemment, sont intimement liés aux différentes manifestations du pouvoir. Jean-Thierry Maertens va même jusqu'à attribuer aux « mâles » la Révolution française, puisque les femmes étaient soumises au jeu des protocoles et des cérémonies. Pourtant, le bourgeois adopte le complet égalitaire, neutre, « digne du travail austère et prestigieux qu'il mène pour capitaliser »<sup>14</sup>, ce qui nous semble tout autant être un protocole. La bourgeoisie, quant à elle, compense en représentation : « La femme, restée inculte, comble rapidement son retard mais le fait en adoptant des toilettes

---

<sup>11</sup> Voir le *Journal Intime*, I, pages 246 et 281.

<sup>12</sup> Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 37-49 ; il relie d'ailleurs la photo, les déguisements et la pseudonymie de Loti à un même comportement social.

<sup>13</sup> Françoise Vincent-Ricard, « Apparence et essence de la mode », p. 12.

<sup>14</sup> Jean-Thierry Maertens, *Dans la peau des autres. Essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*, p. 63.

extravagantes »<sup>15</sup>. Le lien qui existe entre le pouvoir, l'éducation et l'habillement se manifestera jusqu'en 1914 ; la femme, par exemple, qui participe davantage aux mutations culturelles et sociales aura une faible attirance pour la mode naissante, aura des vêtements beaucoup plus discrets et un style plus classique.

Cependant, les bourgeois ont aussi de petites activités exutoires : « La pratique des " bals travestis ", aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, avait, sous des dehors futiles, ce rôle de conférer aux dominants le droit de jouer les différences : la duchesse en bergère, la princesse en reine nègre, tel couple sorti tout droit d'un harem, tel autre évoquant les fiers Barbares... »<sup>16</sup>. La connaissance de ce qui était *dans le ton*, à l'époque qui nous concerne, s'avère donc nécessaire pour bien comprendre les règles sociales qui sont associées aux vêtements et dans quelle mesure Loti, personnellement ou par ses narrateurs, les refuse. Nous abordons donc les détails et transformations historiques de la mode de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour, plus tard, comparer ses caractéristiques avec les représentations du vêtement oriental et expliciter ce que nous avons avancé quelques lignes plus tôt au sujet de l'indifférenciation de Loti par le costume.

D'abord, les hommes. « Le vêtement masculin, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, a réalisé dans la grisaille du "complet", ce degré zéro du vêtement, un idéal égalitariste qui semble mettre un terme à l'entreprise de différenciation »<sup>17</sup>. Les distinctions sociales reposent sur les épaules de la femme, dont le corps représente un des niveaux de la hiérarchie. Parfois, pourtant, l'homme osera porter pantalon et gilet blancs sachant pertinemment que nul travailleur de la classe laborieuse ne pensera à porter une couleur si salissante. Mais la mode masculine n'était ni très variée, ni très stylisée : l'essentiel était fixé depuis le

---

<sup>15</sup> Id.

<sup>16</sup> Jean-Thierry Maertens, *Dans la peau des autres. Essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*, p. 73-74. L'expression bien délicate « jouer les différences » choisie par Maertens, dans la bouche des acteurs eux-mêmes, était sans doute « jouer les inférieurs ou les colonisés », à quelques exceptions près.

<sup>17</sup> Id., p. 80.

début du siècle, seul le détail des formes évolue encore un peu. De façon générale, elle était libre de toute contrainte, hormis un petit col un peu raide autour du cou. Des historiens du costume expliquent cette simplicité par les qualités personnelles reconnues dont devaient disposer les hommes d'affaires : le réalisme et la correction. Au contraire, la beauté devait être le dernier souci d'un homme sérieux. Aussi, les costumes de travail, les uniformes, les manteaux et même les habits pouvaient se trouver déjà confectionnés et prêts à porter. Mais tout bourgeois qui se respecte ne préfère-t-il pas les vêtements confectionnés sur mesure ?

C'est un peu avant la moitié du siècle que naît la fascination pour les uniformes militaires. Fait à noter, les publications qui traitent des différents costumes militaires (de telle époque, de telle nation, etc.) sont beaucoup plus nombreuses et considérables que celles concernant la mode féminine. L'uniforme militaire est un symbole de pouvoir, d'autant plus qu'on peut y apposer des « décorations » qui sont, en fait, des « distinctions ». Habituellement, les hommes qui ne sont pas satisfaits de leur corps, comme Loti<sup>18</sup>, se contentent du prestige de l'uniforme. Pour ce qui est de notre auteur, vraisemblablement, l'uniforme ne l'enorgueillit pas ; même en service à Constantinople, notamment, il loue un petit appartement loin de la caserne et revêt un habit turc, comme s'il voulait se départir de tout symbole de pouvoir, de tout uniforme et oublier sa profession.

De plus, la mode masculine, dès 1860, commence à se départir de tout accessoire superflu<sup>19</sup>. Le veston est d'un usage fréquent après 1870 et le

---

<sup>18</sup> Loti, officier de marine, tente par divers exercices de gymnastique de devenir un véritable athlète de cirque pour améliorer son physique. Il écrit aussi la préface d'un ouvrage intitulé *Comment on devient athlète*, en 1911 (Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 29)

<sup>19</sup> Ainsi, les cravates à nœuds compliqués disparaissent peu à peu. Le chapeau haut-de-forme est de rigueur (et ne laissera place au chapeau melon qu'en 1914), de même que la barbe, soignée et courte, les favoris, la moustache et une coupe de cheveux simple et plate. Un manteau trois-quarts ou un pardessus de pluie, une fine canne et des chaussures à talons plats complètent la sobriété vestimentaire de l'homme du temps. Seule la coupe des vêtements se transforme quelque peu pour gagner en confort et suivre l'aisance amenée par les vêtements de sport.

complet (le veston, le gilet et le pantalon de même tissu) commence à gagner de la popularité après 1875. Par contre, seule la jaquette et la redingote sont admises pour les visites ou les cérémonies. Le *smoking* apparaît vers 1880, à Monte-Carlo, mais l'habit demeure la tenue obligatoire. En résumé, disons que l'importance des accessoires faisant surface est évidente.

De l'année 1850 à l'année 1870, les femmes, quant à elles, bénéficient d'une période d'extrême splendeur pendant laquelle contraintes et artifices sont synonymes de beauté. L'Impératrice Eugénie fait littéralement office de modèle à copier. Elle publicise, entre autres, la crinoline. Comme l'impératrice aime les robes unies qui font valoir la silhouette, toutes les femmes se mettent à porter des taffetas luisants, des soies, des satins lourds, des moires, des velours. Paris devient le centre mondial de l'élégance. Les magasins varient et renouvellent leurs marchandises en écoulant à l'étranger ce dont Paris ne veut pas. Mais depuis plusieurs années, ces pays étrangers opèrent une influence vestimentaire sur la France. En effet, les emprunts faits par toute l'Europe à l'Orient sont très nombreux. Les Croisades, notamment, avaient créé le port de la robe longue autant pour les hommes que pour les femmes. À partir du XV<sup>e</sup> siècle, des robes inspirées directement des caftans deviennent la tenue masculine préférée. Plusieurs matériaux, dont la soie et surtout les techniques artisanales qui y sont associées, certains types d'armures, l'impression sur étoffes et de nombreux motifs décoratifs inspirent, encore de nos jours, les couturiers parisiens. Notons dès maintenant que la soie signifie la magnificence, la richesse et la noblesse et « a pour fonction "d'ennoblir" le présent en y faisant entrer le passé, d'exalter l'instant en lui donnant les dimensions de l'histoire<sup>20</sup> », dit Roland Antonioli. Cette fonction n'est surtout pas à minimiser en ce qui concerne Loti, évidemment. En outre, le châle importé du Cachemire est une inspiration majeure. Évidemment, il n'est pas aisé de déterminer

---

<sup>20</sup> Dans l'article « La soie dans les fêtes de la Renaissance lyonnaise », dans *Exotisme et création*, p. 211.

l'explication de cette présence orientale puisque plusieurs facteurs sont en cause : un goût purement esthétique, des voyages, la colonisation.

Paul Poiret (1879-1944), un couturier parisien, fut ce que nous pourrions appeler un couturier orientaliste. Il tente, à son époque, de trouver un style qui pourrait littéralement extraire les femmes du corset et les dégager des épaisseurs de jupons. Il s'agit donc d'inventer pour les femmes un habit qui serait compatible avec leur découverte récente de l'activité (au sens large du terme). Poiret s'inspire de tout l'Orient. Il récupère la tunique de soie beige nommée « Cairo » en 1907, le *manteau Ispahan*, les turbans indiens ou les *turbans à l'orientale*, les robes russes à imprimés fleuris, les broderies des robes héritées des Balkans, etc. Poiret voyage aussi beaucoup au Maghreb, d'où il rapporte le concept des robes « flottantes », longues, opaques, mais légères qui risquent de se soulever grâce au vent. Poiret crée aussi les *jupes-sultanes*, les tuniques somptueuses aux tonalités chaudes et surprenantes, les capes parées de glands et de franges, les ornements de plumes multicolores, les écharpes perlées. Les dessins de la *Gazette du Bon Ton* sont aussi très représentatifs de l'influence du style Poiret<sup>21</sup>. En fait, le dessinateur du journal de mode a pour rôle d'accentuer les proportions, les styles et les postures à la mode, de même que les vêtements et accessoires qui contribuent au rapprochement de cet idéal. Évidemment, les « mannequins » de l'époque sont choisis en fonction du type des principales clientes et non pas d'un type idéalisé. C'est donc dire que la mode du temps tend à se rapprocher de la réalité — parfois décevante — du corps, tout en démontrant une influence particulière des tendances orientales qui, au goût du jour, idéalisent et embellissent le corps par de chatoyantes étoffes.

---

<sup>21</sup> Cependant, la mode vestimentaire de l'année 1879 telle que représentée dans le *Moniteur de la Mode*, journal de mode qui fut justement surpassé par la *Gazette du Bon Ton*, en 1912, grâce à ses colorations plus audacieuses, nous sert de référence.

Pierre Loti, nous l'avons dit, est un éternel insatisfait de son corps. Ainsi, pour lui, chaque possibilité d'embellir son aspect physique est la bienvenue : gymnastique, maquillage et, bien sûr, le costume oriental qui donne des airs de sultan. Cependant, costumé de cette façon, Loti cherche-t-il à se parer d'une nouvelle identité ? C'est fort possible, du moins selon le personnage Loti d'*Aziyadé*, puisque celui-ci ne semble se sentir vraiment lui-même qu'à condition d'être dépouillé de sa peau d'Occidental : « Je suis si las de moi-même, depuis vingt-sept ans que je me connais, que j'aime assez pouvoir me prendre pour un autre »<sup>22</sup>. Loti, en fait, tout au long de sa vie se prend pour une multitude d'autres, puisqu'il change de costume national au gré de ses voyages. Le seul habit qu'il ne revêt pas est le complet français déjà décrit. Quand Loti retourne à Paris, centre mondial de l'élégance, il porte, le plus souvent, des tenues orientales. Contrairement aux habits masculins simples et sobres de son temps, il poursuit même sa métamorphose en tentant d'amener ses proches dans la perte d'identité du déguisement.

Edmond Radar affirme, dans un article portant sur les manifestations de la mode : « On a dit tout ce que les manifestations de la mode peuvent être dès qu'on y a reconnu *une manifestation de sociabilité, d'origine mimétique et de caractère ludique* »<sup>23</sup>. Si nous admettons que le port d'habits orientaux, pour Loti, est une tendance de la mode poussée à l'extrême pour se remodeler physiquement et être plus beau, qu'est-ce que ce comportement révèle sur ses motivations sociales ?

Pierre Loti, choisissant des tenues orientales, opte pour de longues robes confectionnées de grandes quantités d'étoffes. De plus, les accessoires qu'il utilise sont nombreux. Ainsi, il entre en parfaite contradiction avec la sobriété de l'habit masculin. Ses goûts orientaux lui permettent de se

---

<sup>22</sup> Pierre Loti, *Aziyadé*, p. 138.

<sup>23</sup> Edmond Radar, « Les manifestations de la mode comme phénomène de psychologie sociale », p. 88 (c'est l'auteur qui souligne).

conformer aux normes du vêtement féminin puisqu'il peut en transformer la matière, la coupe et les ornements.

Loti, dans son pays, semble s'exclure volontairement d'un code vestimentaire conformiste et porteur de valeurs morales qu'il ne veut peut-être pas endosser. Pourtant, la lecture de plusieurs de ses récits de voyage nous présente un Loti, bien sûr costumé en *autre*, qui ne se plaint pas du tout de devoir *subir* les multiples privilèges que son statut d'auteur français et bourgeois lui donne : entrer dans les mosquées avec un billet signé par quelqu'un de haut placé, aller visiter le Sultan, faire un tour guidé des différentes villes en compagnie du vizir, traverser le désert avec une caravane complète de bédouins-esclaves qui lui installent à l'avance un campement pour les haltes ou pour la nuit, déguster des repas fastueux, etc. Loti, à l'étranger, se prête véritablement aux activités réservées aux femmes de son époque et de son pays<sup>24</sup>. En outre, par les détails, l'ornementation et le luxe de ses habits, Loti est tout à fait digne de la femme bourgeoise de son temps. Cependant, ce nouveau costume, en mimétisme plutôt féminin, régimente sa nouvelle identité.

En somme, nous pouvons conclure de ce deuxième volet de la première partie de ce chapitre que Loti fuit le réalisme du complet masculin, ce qui lui permet en plus de s'éloigner des protocoles sociaux, puisqu'être costumé, c'est-à-dire supporter l'apparat, le rapproche socialement de la femme sans l'obliger à en subir toutes les conséquences. Le déguisement libère Loti d'un rôle social établi. En s'habillant en Oriental, Loti contribue à garder l'Autre à une distance nécessaire : son déguisement apparaît comme

---

<sup>24</sup> En effet, le corset, la traîne et les draperies empêchent les femmes de courir, de travailler ou même de faire le ménage, ce qu'une dame qui se respecte ne fait pas, de toute façon. Le coût des toilettes de même que leur incommodité restreignent la diffusion des tenues aux classes inférieures. Les femmes bourgeoises de la ville, notamment celles impliquées dans la politique, l'économie ou la culture, veulent *paraître* : elles vont aux bals, elles reçoivent ou elles visitent, elles vont dîner, elles vont au théâtre et elles se promènent en plein-air (les illustrations du *Moniteur* le prouvent explicitement : elles montrent aussi le cadre de vie des femmes). Chacune de ces activités est d'ailleurs régie par des règles comportementales très strictes.

un jeu aux yeux des Français qui crée une inaccessibilité supplémentaire. L'auteur renforce par son costume l'idée d'un Orient immobile et détruit la possibilité de la référence réelle à l'autre, car l'idéologie qui considère l'Orient demeure, elle, à l'inverse de Loti, ancrée dans un cadre préétabli de conceptions, de préjugés. Ainsi, comme la plupart des caractéristiques de l'orientalisme de notre premier chapitre se retrouvent, par l'entremise du déguisement de Loti, doublées en importance, nous concluons que Loti a fait du sur-orientalisme par sa présence en France.

Toutefois, le zèle dont il fait preuve en se déguisant à chacun de ses voyages pour tenter de devenir autre en dit long sur sa conception fraternelle de l'étranger. Loti, dans chacun de ses ouvrages<sup>25</sup>, précise la volonté du narrateur souvent personnage (et narrateur-je) à revêtir le costume du peuple visité. Loti adopte les caractéristiques vestimentaires (et souvent comportementales) de ses hôtes beaucoup plus qu'il ne cherche à leur imposer son mode de vie. Pourquoi le fait-il ? C'est par le biais de plusieurs exemples tirés de son œuvre que nous répondrons à cette question dans le but de qualifier, sous un autre angle, l'orientalisme lotien. Nous verrons, entre autres, si l'indifférenciation de Loti, qui fut plutôt un échec en France puisqu'il avait l'air d'un faux Oriental, fonctionne davantage en Orient. La deuxième partie de ce chapitre s'attarde à l'Orient et aux textes lotiens.

Le premier contact de Loti avec l'Orient se produit en Algérie où, dès lors, il s'excite à l'idée d'être déguisé :

[Quel] costume arabe [...] je porterai dimanche à la grande fantasia qui se prépare. Celui pour lequel nous nous décidons est de drap capucine brodé d'or vert. Ensuite, nous choisissons des bottes du Maroc, en cuir fauve également brodé d'or, une ceinture amarante et deux burnous superposés provenant, eux, de la garde-robe de El-Hadj-Ahmet, l'un de légère soie blanche, l'autre, très long, de laine noire avec des glands et des agrafes d'or... Au diable tous les hommes d'affaires, tous les fournisseurs, tous les créanciers du monde ! Jamais, dans toute sa gloire, aucun d'eux n'a été vêtu de cette manière !...<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Autant pour les romans que pour les récits de voyage.

<sup>26</sup> Pierre Loti, *Journal intime*, I, p. 148-149.

Loti semble réaliser un de ses fantasmes. Cette jubilation, de la façon dont elle s'exécute, ne diffère en rien des véritables bals costumés auxquels Loti assiste en France : Loti éprouve le même amour des tissus et le même souci du détail. Cependant, la vengeance que cet acte semble représenter auprès des hommes d'affaires révèle au moins une des causes de son travestissement permanent. En effet, Loti ressent un plaisir physique que les hommes de son siècle ne percevront jamais puisqu'ils sont confinés dans un habit noir ou gris à col raide. Déjà, l'énonciation des étoffes et des couleurs des vêtements nous rappelle la description d'un défilé ou d'un journal de mode. Cette description semble beaucoup plus établir une relation d'équivalence entre un concept et une forme que désigner banalement des vêtements qui se superposent. Nous pouvons dès lors supposer qu'il y a, dans ces descriptions, un langage (les vêtements, tissus, couleurs) et un méta-langage (leur signification dans la littérature lotienne). Barthes, dans « Le bleu est à la mode cette année », a justement expliqué ce système en l'appliquant aux revues de mode. Sa méthodologie est à retenir et semble pertinente pour cette partie de notre mémoire :

Puisque les signifiants me sont ici donnés d'un côté et les signifiés de l'autre, c'est comme si l'on me donnait en même temps un texte et son lexique : il me suffira (en principe) de partir des signes pour définir aussitôt les signifiants ; les définir, c'est-à-dire les isoler. Si l'on me dit que *le bleu est à la mode* ou que *le camélia fait optimiste*, j'en conclurai que la couleur et la parure sont présomptivement des classes de signifiants, des unités signifiantes<sup>27</sup>.

Nous pouvons déceler dans l'extrait cité un méta-langage qui connote le luxe, l'ornement, l'inaccessibilité du vêtement et l'authenticité du déguisement, notamment par les broderies, l'or, le cuir marocain, mais surtout par les burnous de El-Hadj-Ahmet. Aussi, à Pékin : « [...] ayant eu pour une fois l'enfantillage de revêtir les somptueuses robes asiatiques, nous nous étendons sur des coussins dorés, appelant à notre aide l'opium [...] »<sup>28</sup>. Cette tendance manifeste à associer inconsciemment l'habit et le comportement est générale :

<sup>27</sup> Roland Barthes, « Le bleu est à la mode cette année », p. 150.

<sup>28</sup> Pierre Loti, *Les derniers jours de Pékin*, cité par Buisine, p. 55.

« J'avais fait le voyage en costume tahitien, pieds et jambes nus, vêtu simplement de la chemise blanche et du pareo national. Rien n'empêchait qu'à certains moments je me prisse pour un indigène, et je me surprénais à souhaiter en être réellement un »<sup>29</sup>. Tout costume national, revêtu par Loti, fait office de nouvelle peau, de nouvelle nature. Le costume *n'habille pas*, il constitue et régleme l'identité, les comportements, les paroles. Il a aussi un intérêt supplémentaire :

J'éprouve une sorte de jouissance d'art à me représenter tout ce que ce lieu a de peu accessible, de peu banal, et à y ajouter par ma présence un détail de plus, qui serait noté par un peintre ; je crois que c'est surtout pour le plaisir de passer là et de m'y prendre au sérieux dans mes vêtements de vizir, que j'ai ces fantaisies changeantes de cafetan aurore ou de cafetan bleu pâle, voilé sous des draperies blanches que retiennent des cordelières en soie de couleurs très recherchées. Je m'applique à être assez vraisemblable, ainsi costumé, pour que les passants ne me regardent point, et hier, des montagnards berbères, me prenant pour un chef de la ville, m'ont ravi en me saluant en arabe<sup>30</sup>.

Loti manifeste un souci de vraisemblance esthétique, bien que les caractéristiques des vêtements (« aurore », « bleu pâle », « draperies », « soie ») viennent déranger la signification « ordinaire » des habits : le cafetan n'est plus un signifiant, il est l'objet visé par la signification. En fait, il cherche sans doute à s'instituer comme un objet pictural dans le but de valider la véracité orientale du tableau qui réfère à un autre tableau, bien sûr inspiré des *Mille et Une Nuits*. Ce n'est pas un souci réaliste, mais bien un motif de représentation et de conformité ; le narrateur ne recherche pas une correspondance avec l'idée que le lecteur se fait du réel, mais il désire plutôt que le tableau concorde avec l'idée préconçue du lecteur. Ainsi, le signifiant est un commentaire de l'image et non l'image elle-même. D'ailleurs, toute l'insistance mise sur l'aspect pictural de l'écriture divulgue la reproduction d'une image qui est espérée. La finale de l'extrait cité, néanmoins, contredit le but des nombreux déguisements de Loti en France : il semble fier de passer inaperçu, de se fondre à la masse, alors que ses déplacements à Paris, par

---

<sup>29</sup> Pierre Loti, *Le mariage de Loti*, cité par Buisine, p. 55.

<sup>30</sup> Pierre Loti, *Au Maroc*, p. 261

exemple, donnent l'impression qu'il veut détonner sur la grisaille européenne par ses excentricités. Ainsi, la seule explication convenable à tous les déguisements lotiens est leur utilité, leur beauté et le bonheur physique qu'ils apportent :

Et puis, il y avait l'amusement très enfantin de revêtir nos costumes d'Arabes [...] plus commodes, au brûlant soleil des jours autant qu'au froid des soirs, et surtout incontestablement plus décoratifs pour cheminer sur des dromadaires ; lorsqu'on n'est pas seul, on doit à autrui de ne pas promener dans son tableau de désert la tache ridicule d'un costume anglais, et c'est presque une question de bon procédé avec son prochain que de s'habiller au gré de son rêve d'artiste. Donc, nous voici pour bien des jours dépêtrés de nos jaquettes occidentales, libres et peut-être embellis dans de longs burnous et de longs voiles [...] <sup>31</sup>.

Loti, par respect pour la beauté du paysage, fait de lui-même un indice de couleur locale. Il réfute ainsi une tendance de la mode parisienne, apparue en 1871, et qui consiste à porter une véritable garde-robe complète de toilettes spécialisées pour le tourisme <sup>32</sup> (mot nouveau à l'époque). Or les costumes d'Orient semblent faire partie d'un cadre (nous l'avons évoqué au premier chapitre) qui est inévitable. Les étoffes, faisant partie de ce cadre oriental, prédisposent à la perte d'identité, à la rupture et sont responsables de l'intensification des sensations :

En caïque, une tenue de visite, dès qu'elle n'est plus utile, devient si ridicule que j'ai apporté, de rechange, un costume de voyage ; alors, au premier endroit qui ne soit pas sous le feu des fenêtres grillagées des dames de la rive, j'opère la transformation et cache mon chapeau sous les bancs des rameurs pour reprendre mon fez rouge [...]. Et maintenant que je ne fais plus tache dans l'adorable décor, je jouirai mieux d'un de mes soirs d'ici. <sup>33</sup>

Pourtant, un fez porté pendant plusieurs heures (de même que des burnous superposés, des draperies, des voiles) prédisposent plutôt à la chaleur, à la fatigue, à l'inconfort et non à l'intensification des sensations pour un non-habitué occidental. Cependant, notons que Loti, en voyage ou non, est

<sup>31</sup> Pierre Loti, *Le Désert*, p. 433.

<sup>32</sup> Voir François Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, p. 394.

<sup>33</sup> Pierre Loti, *Suprêmes visions d'Orient*, cité par Buisine, p. 58.

continuellement déguisé, ce qui le différencie de l'Occidental typique. Ainsi, pour Loti, seul subsiste le sens mythique (méta-langage).

Dans *Aziyadé*, publié quarante-deux ans plus tôt que *Suprêmes visions d'Orient*, quelques lieux jouent aussi le rôle de « cabines d'essayage ». Ces lieux où se produisent ses « changements de décor », comme Loti l'écrira lui-même, suscitent une importante question à laquelle nous tenterons maintenant de répondre : Loti aime-t-il les déguisements en ce qu'ils lui permettent de s'infiltrer dans les secrets de peuples inconnus et d'exercer une forme de voyeurisme ou alors cherche-t-il, par ses accoutrements, à entrer en symbiose avec le milieu pour surpasser les différences ? Être voyeur ou caméléon ? Si Loti désire dissoudre son identité ou s'assujettir, c'est une possibilité facilement envisageable en Orient. Toutefois, elle s'avéra vaine en ce qui concerne ses déguisements quotidiens en France.

L'analogie entre le costume (les étoffes) et le milieu dans lequel il se déploie (l'Orient) est aussi une notion fondamentale dans ce mémoire puisqu'elle fonde l'hypothèse selon laquelle les descriptions vestimentaires lotiennes peuvent contribuer à une explication de l'orientalisme. À titre d'exemple, nous citerons quelques extraits de deux récits de voyage :

Le lieu est sombre, entièrement revêtu de faïences antiques d'un bleu vert ou de mosaïques d'or, lesquelles disparaissent sous les icônes d'or et de pierreries accrochées au mur, sous la profusion des lampes d'argent et d'or qui descendent du plafond bas. Des saintes rigides, en robes de vermeil, dont le visage reste dans un effacement sombre sous leurs barbares couronnes étincelantes, nous regardent entrer. Nous avons prévu leurs regards, sans doute, et c'était pour elles nos recherches de costume oriental ; vraiment nous nous serions sentis profanateurs envers les artistes enfantins et splendides d'autrefois [...] si nous étions venus ici dans les vêtements de notre siècle mesquin et impie<sup>34</sup>.

Aussi, tout juste arrivé au Maroc, Loti affirme :

Baigné, reposé, rafraîchi, je sens que j'ai secoué l'extrême fatigue des jours précédents et que j'ai rajeuni. J'ai supprimé le rouge que je mettais, par contradiction obstinée, sur mes joues — et qui me vieillissait et me

---

<sup>34</sup> Pierre Loti, *Le Désert*, p. 366.

creusait. Mon visage incolore est plus distingué ainsi, et plus jeune, et mes yeux semblent plus beaux dans cette pâleur. Là-bas, je les agrandirai encore un peu, à la manière arabe ; ce sera ma coquetterie du désert — avec mes bras et ma poitrine de marbre que je laisserai voir nus —, et les glaces me renvoient de moi-même une image de vingt-cinq ans à peine<sup>35</sup>.

Le premier exemple parle littéralement d'un lieu qui est revêtu, ce qui entraîne, semble-t-il, la nécessité de l'uniformité du décor incluant le costume des personnes présentes. Le deuxième exemple témoigne que Loti peut abandonner le fard puisque, de toute façon, le soleil et son habillement marocain compensent et le font *paraître* plus beau et plus jeune. La question qui doit être posée est la suivante : le costume de voyage n'est-il qu'un simple dispositif esthétique ou, comme nous l'avons laissé entendre pour ses déguisements en France, une tentative d'effacement de soi ? En effet, Loti se départit de son individualité puisqu'il ne peut plus être repéré. Veut-il ressembler à ses hôtes ou s'effacer et se dissimuler dans le décor ? En fait, il parle lui-même de changements de décors : « Si vous aviez pu suivre votre ami Loti dans les rues d'un vieux quartier solitaire, vous l'auriez vu monter dans une maison d'aspect fantastique. La porte se referme sur lui avec mystère. C'est la case choisie pour ces changements de décors qui lui sont familiers »<sup>36</sup>. Et : « Il y avait, au premier, chez leur "madame", un petit cabinet et un coffre qui me servaient aux changements de décors. J'entrais en vêtements européens par la grande porte, et je sortais en Turc par l'impasse »(p. 134).

Loti, à nouveau, semble procéder à un camouflage de son identité : il s'assimile, d'une certaine façon, à son milieu. Par ses vêtements, Loti se fond dans le décor. Cette correspondance habit-décor est très manifeste à l'époque qui nous préoccupe. Nous avons souligné le style ornementé des toilettes ; à ce style correspond, en décoration, le style « tapissier ».

<sup>35</sup> Cité par Claude Martin dans l'introduction de *Au Maroc*, p. 166-167 (*Voyages de Loti*).

<sup>36</sup> Pierre Loti, *Aziyadé*, p. 56.

De plus, les dessins du *Moniteur* montrent une quantité d'accessoires et d'ornements ainsi que des manières innombrables de manipuler les étoffes : le tissu est cousu et recousu, drapé, plié, noué, froissé, et ce parfois sur une seule tenue, sans compter les boucles, perles, fourrures, fleurs, glands, franges, etc. Néanmoins, les couleurs ne sont pas très audacieuses. L'analogie est ici aussi inévitable entre ce style décoré et le goût de l'époque pour l'ameublement, l'architecture et les ornementations réservées aux résidences. À cette époque, le costume est beaucoup plus influencé par l'art décoratif que la peinture, par exemple. L'excès du style « tapissier », très présent dans l'ameublement entre 1870 et 1895, est comparable à celui des vêtements : « Ceux qui se considéraient comme gens d'importance tenaient à avoir un salon et une salle à manger de style Renaissance, un boudoir de style rococo et un fumoir de style oriental, sans oublier le divan turc qu'on pouvait placer n'importe où »<sup>37</sup>, ce qui correspond tout à fait au mélange des styles vestimentaires, particulièrement entre 1870 et 1890. Les étoffes utilisées pour la confection de rideaux ou de revêtements muraux se retrouvent parfois même drapées pour constituer une jupe. Les parures et accessoires vestimentaires correspondent à l'encombrement des salons avec les multiples bibelots, cadres, plantes (de serre), lourdes jetées sur les meubles, rideaux à glands, etc. qui composent le décor<sup>38</sup>. L'interpénétration des styles de vêtements et de décors trahit un lien de réciprocité indéniable entre le lieu de résidence et l'habillement. L'individu entre alors dans un phénomène de mimétisme. En somme, Loti ne change pas de costume, il change de décor, ce qui a pour conséquence un désir d'être uniquement décoratif. À ce sujet, Edmond Radar donne une explication de l'absence de mode dans les milieux dits primitifs qui peut nous éclairer sur cet aspect de neutralité du décor :

En milieu primitif, les manifestations de la mode se confondent à peu près totalement avec les caractères de la manifestation de sociabilité et l'expression mimétique sous-jacente. On y voit la mode confiner à

---

<sup>37</sup> Ludmila Kybalova, *Encyclopédie illustrée de la mode*, p. 281.

<sup>38</sup> Mais peu à peu, les dames à qui ne convient pas cette vie obligatoirement passive optent pour une tenue plus sobre et versatile qui ne peut, cependant, être portée que le matin, lors des courses ou comme tenue d'intérieur.

l'usage, au folklore, porter les expressions symboliques des valeurs de communauté. C'est que le principe actif de telles sociétés est de participation<sup>39</sup>.

Pour la société non industrialisée, le désir d'exclusivité vestimentaire est plus rare qu'en Europe. En règle générale, l'individu participe au décor et s'indifférencie. C'est exactement le but que poursuit Pierre Loti. Ainsi, chaque excès, chaque contraste l'horripile, ce qui explique, en grande partie, sa haine du touriste et sa compassion pour les peuples orientaux qui ne sont pas fanatiques du changement et de la modernité<sup>40</sup>. Loti a le souci de ne jamais choquer le paysage oriental et de ne jamais faire tache : « Nous sommes là trois personnages [...] : lui, le chérif, tout vêtu de voiles blancs, Chaouch, en long cafetan violet, et moi — mais je me sens gêné d'apporter une tache dans ce tableau sans âge, qui, si je n'étais pas là, pourrait aussi bien être daté de l'an 1200 ou de l'an 1000 »<sup>41</sup>. De plus, il se décourage devant la présence de plus en plus nombreuse d'Européens dans le décor. Ainsi, dans son récit de voyage *Au Maroc* (1889), Loti écrit, inspiré par la lecture d'une revue dans laquelle paraît un article de Huysmans qui parle de son voisin :

[...] Monsieur d'une cinquantaine d'années, adipeux, flasque et crachotant, avec breloques sur le ventre, lorgnon à l'œil et cigare aux lèvres... Alors mon bien-être s'augmente encore à sentir loin de moi ce voisin d'Huysmans — lequel est, du reste, un type peint de main de maître du monsieur âgé contemporain, important voyageur d'express. Et même, dans ma joie de songer que cette sorte de personnage ne circule pas encore au Maroc [...]<sup>42</sup>.

En 1894, dans son récit de voyage *Le Désert*, Loti parle d'« un vieux petit être grotesque et laid, dans un semblant de costume européen ; parmi ses beaux soldats drapés, il paraît un singe en jaquette. Il est un de ces fonctionnaires, mal frottés de vernis moderne, comme on en rencontre tant, hélas ! dans le Levant, et qui feraient méconnaître, prendre en grippe les nobles races orientales »<sup>43</sup>. Pourtant, Loti notait déjà, dans son *Journal Intime* (9 mai 1880)

<sup>39</sup> Edmond Radar, « Les Manifestations de la mode comme phénomène de psychologie sociale », p. 103.

<sup>40</sup> Voir *La Mort de Philæ*.

<sup>41</sup> Pierre Loti, *Au Maroc*, p. 197.

<sup>42</sup> Id., p. 178.

<sup>43</sup> Pierre Loti, *Le Désert*, p. 338.

que les « paletots gris », les « chapeaux noirs » démystifient les « pauvres quartiers arabes qu'on achève de détruire, profanés, ouverts à tout venant »<sup>44</sup>. Aux yeux de Loti, la présence européenne manifestée explicitement par les complets masculins est responsable d'un outrage au décor oriental. En outre, son *Journal Intime* (lettre du 20 septembre 1880) révèle aussi que le port du costume européen invalide toute possibilité de contact avec les Orientaux : à Carina, il aperçoit deux Turcs de loin. Il hésite à aller leur parler, se trouvant ridicule dans son costume d'Européen, puis se dirige vers eux en courant : « Eux me regardaient, étonnés. Cet homme, habillé en Européen, qui était tout seul sur cette route, qui parlait leur langue, et qui les abordait en courant comme un fou, — ils ne comprenaient pas très bien »<sup>45</sup>. En résumé, le respect du décor et une « jouissance d'art à [se] représenter tout ce que [le] lieu a de peu accessible, de peu banal, et à y ajouter par [sa] présence un détail de plus, qui serait noté par un peintre »<sup>46</sup> sont à l'origine du comportement de Loti. En fait, si Loti veut éviter à tout prix de faire outrage au décor oriental, pour quel regard prend-il autant de précautions ? Il semble bien que ce ne soit que pour lui-même et son propre décor d'Orient. Tout le reste des yeux occidentaux ne s'en soucient que très peu. Et la grande majorité des regards orientaux ne perçoit jamais une quelconque représentation de l'Orient.

Il semble aussi que Loti voit des avantages physiques aux climats orientaux qui le satisfont particulièrement : « [...] On marche comme sur du velours [...]. Du reste, dans cette contrée du monde où sont inconnus la pluie, la fumée, la poussière et la sueur, on ne salit jamais ses vêtements »<sup>47</sup> ; « Et il y a une telle lumière dans ce pays que, même par ce triste temps pluvieux, la combinaison de ces nuances donne un éclat qu'aucun costume n'atteindrait jamais sous notre ciel d'Europe »<sup>48</sup>. En société industrielle et de masse règnent

---

<sup>44</sup> P. 140.

<sup>45</sup> P. 194.

<sup>46</sup> Pierre Loti, *Au Maroc*, p. 260.

<sup>47</sup> Pierre Loti, *Le Désert*, p. 381.

<sup>48</sup> Pierre Loti, *Au Maroc*, p. 187.

le cérémonial, l'étiquette, l'élégance. C'est le caractère plutôt ludique de la mode et la possibilité de se métamorphoser de même que ses « fonctions compensatrices des instincts refoulés, par voie de transposition symbolique »<sup>49</sup> qui prédominent. Loti, étant un artiste, montre bien avec ses comportements que l'art, la décoration, la littérature et l'habillement sont reliés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. De plus, le journal de mode, par la qualité de sa présentation et de ses illustrations, est vendu à un prix élevé et seule la bourgeoisie peut se l'offrir. Le contenu, lui aussi, n'est pas accessible à tous : le *Moniteur*, par exemple, contient effectivement des critiques de théâtre, un carnet mondain, des poésies, un roman-feuilleton, des principes moraux, des nouvelles. Cette évocation des journaux de mode démontre clairement le lien qui existe entre les vêtements, les gens qui ont du pouvoir et plusieurs formes d'art (l'architecture, la littérature, etc.). L'habillement suit les traces de l'art. Par exemple, les pièces de théâtre sont jouées dans les habits de l'époque, ce qui augmente la valeur et la connotation de certains styles artistiques ou historiques. De plus, les couturiers participent activement à l'Exposition internationale de Paris, en 1900, en présentant leurs créations.

Finalement, Pierre Loti, nous l'avons vu, tente beaucoup plus de s'effacer comme Occidental. Toutefois, cette prédisposition à critiquer et à nier l'Occident ne signifie pas qu'il démystifie l'Orient davantage, bien au contraire : « Les détails intimes que des circonstances particulières m'ont révélés, sur le gouvernement, les harems et la cour, je me suis même bien gardé de les donner (tout en les approuvant dans mon for intérieur), par crainte qu'il n'y eût là matière à clabauderies pour quelques imbéciles »<sup>50</sup>, avoue Loti dans la préface de son récit de voyage *Au Maroc*. Cette discrétion entraîne-t-elle une non représentation de l'Orient ? Cette tentative pour occulter l'Orient trouve aussi une correspondance dans plusieurs préfaces de ses récits de voyage dans lesquelles il invite un certain type de lecteur à le

---

<sup>49</sup> Edmond Radar, « Les Manifestations de la mode comme phénomène de psychologie sociale », p. 103.

<sup>50</sup> Pierre Loti, préface de *Au Maroc*, p. 169.

suivre dans son aventure (ceux qui ont déjà lu l'Orient) : « Pour ce qui est des autres, qu'ils s'épargnent l'ennui de commencer à me lire ; ils ne me comprendraient pas ; je leur ferais l'effet de chanter des choses monotones et confuses, enveloppées de rêves... »<sup>51</sup>.

Nous avons donc constaté que Loti désire étonner le regard européen en tentant de s'indifférencier dans un costume oriental et qu'il désire conserver l'homogénéité vestimentaire en Orient en essayant de s'habiller en Oriental. Quelles sont alors ses attentes envers les deux types de regard ? Loti semble dire que c'est l'œil européen qui a le plus d'importance, car c'est le seul qui peut juger le décor et qui est à l'extérieur de l'Orient ; c'est aussi celui qui regarde d'abord Loti. En se montrant aux Européens et en se camouflant devant les Orientaux, Loti laisse croire que l'Orient n'existe que par et pour les Occidentaux. À la rigueur, le regard oriental importe peu en orientalisme. Ainsi, l'orientalisme lotien risque d'être particulier puisque l'auteur a un préjugé favorable face aux Orientaux, mais qu'il s'adresse consciemment à des Occidentaux. Le signifiant et le signifié du vêtement décrit par Loti n'appartiennent pas au même langage : le signifiant est oriental et le signifié est occidental. Nous devons analyser les descriptions pour comprendre le méta-langage lotien sur l'Orient.

---

<sup>51</sup> Id., p. 170.

## CHAPITRE III

### Représenter l'Orient?

« Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé ? »<sup>1</sup> demande Henri Heine à Théophile Gautier quand ce dernier est sur le point de franchir la frontière qui le mènera vers la perte de ses illusions d'*a priori*. Cette question pose le problème de la référentialité, non seulement en ce qui concerne les récits de voyage, mais, selon nous, en ce qui concerne tout texte écrit sur un *Ailleurs*, toute tentative de représenter l'Orient. En fait, les différentes façons de représenter l'Orient peuvent ne pas insister sur les mêmes motifs thématiques orientaux ; le phénomène de répétition, variation, refoulement risque de ne pas être semblable pour chaque Orient représenté.

Gustave Flaubert, d'ailleurs, est choqué quand son éditeur veut juxtaposer des illustrations à *Salammbô* :

Quant aux illustrations, n'offrirait-on cent mille francs, je te jure qu'il n'en paraîtra pas *une*. Ainsi, il est inutile de revenir là-dessus. Cette idée seule me fait entrer en *phrénésie*. Je trouve cela *stupide*, surtout à propos de Carthage. Jamais, jamais ! Plutôt rengainer le manuscrit indéfiniment au fond de mon tiroir. [...] Ah ! qu'on me le montre, le coco qui me fera le portrait d'Hannibal, et le dessin d'un fauteuil carthaginois ! il me rendra grand service. Ce n'était pas la peine

---

<sup>1</sup> Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Gallimard (Collection Folio), 1981, p. 43, cité par Andreas Wetzl, « Décrire l'Espagne : référent et réalité dans le récit de voyage littéraire », p. 359.

d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf viennois démolir mon rêve par sa précision inepte<sup>2</sup>.

Ce chapitre recense quelques façons de représenter l'Orient (récit de voyage, roman, peinture, notes) dans le but d'analyser sur quels détails précis s'arrêtent les yeux d'un auteur, d'un voyageur et d'un peintre pour traduire le pittoresque oriental, ou le non-dit, ou le cela-va-de-soi. La reconstitution de l'Orient sera utile pour examiner les différents moyens d'insister ou non sur les motifs orientaux typiques. Il ne s'agit donc pas de déterminer quelle est la représentation la plus réaliste, car nous aurions sans doute intégré la photographie comme échantillon, mais il s'agit plutôt de déterminer où se situent les différentes représentations selon l'échelle de connaissance-possession qui définit habituellement les limites de l'orientalisme. L'inconsistance orientale remarquée prouvera la contradiction qui existe entre l'Orient et toute forme de représentation réellement référentielle et démontrera une remise en cause du réel tel que perçu par Loti.

De plus, ce chapitre nous permettra de réajuster notre conception du vêtement par l'approche du détail à laquelle oblige la représentation de Loti. Ce chapitre exprime les motivations à restreindre notre thématique, d'une part, en constatant la problématique d'une thématique « infinie » pour aborder un Orient flou et imaginaire et, d'autre part, en confrontant notre motif du vêtement à d'autres indices thématiques (les rideaux, le brouillard, les silhouettes de paysages, etc.). Ainsi, ce chapitre se veut le préambule du chapitre suivant, puisqu'il justifie l'éloquence du vêtement comme indice de connotation de l'Orient : celui-ci est-il indévoilable ou volontairement voilé ? Mais auparavant, un bref retour sur la dialectique Viaud / Loti s'avère nécessaire pour préciser ce que Flaubert avançait.

---

<sup>2</sup> Lettre du 24 juin 1862, *Oeuvres complètes* de Gustave Flaubert, Club de l'Honnête Homme, 1975, tome 14, p. 113-114, citée par Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 115.

Entre 1872 et 1884, Loti est reporter et dessinateur pour des périodiques de Paris<sup>3</sup>. Ses dessins sont explicites, nets et sans mystère ; ils constituent de véritables documents anthropologiques (costumes, habitations, coutumes) ou alors ils sont la reproduction fidèle d'événements historiques : « Rien ne distingue le projet documentaire et journalistique de ces dessins quasiment photographiques des innombrables images qui paraissent à la même date dans toute les revues de vulgarisation, scientifiques, historiques, géographiques, etc., dont l'inflation caractérise la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>4</sup>. De 1877 à 1880, Loti cesse de dessiner et se consacre à l'élaboration et à la publication de son premier roman *Aziyadé* qui fut publié anonymement. Plus Loti acquiert sa notoriété d'écrivain, moins il dessine, perdant même, apparemment, tout plaisir personnel pour cet art.

Loti l'auteur et Viaud le dessinateur sont deux êtres incompatibles simultanément, mais complémentaires. Une autre anecdote confirme cet état des choses : dès son entrée dans la marine, Viaud se lie d'amitié avec le comte de La Varenne ; ils décident tous deux de créer des contes illustrés pour la *Vie parisienne*. La répartition des tâches est simple : La Varenne rédige et Viaud illustre. Entre 1868 et 1875, donc, aucun indice sérieux ne nous permet de prévoir la carrière littéraire du jeune Viaud. Ces exemples démontrent que la tendance chez l'auteur à présenter l'Orient comme en perte de quelque chose ou même comme irréel (nous le verrons en détails plus tard) a peut-être pour origine les années pendant lesquelles Viaud se restreignait à une forme de réalisme photographique. Viaud permet à Loti l'imprécision des images que trahit son écriture, car l'Orient n'a plus, alors, à être resitué selon son référent. La netteté, c'est du passé. La carrière de dessinateur et la carrière littéraire de Loti proposent des représentations différentes de la réalité. Mais cela veut-il dire que Loti l'écrivain se pose devant la réalité d'une seule et unique façon,

---

<sup>3</sup> *L'Univers illustré, l'Illustration et le Monde illustré* imprimèrent plus de quatre-vingts de ses dessins.

<sup>4</sup> Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 113-114.

qu'il rédige un récit de voyage ou un roman ? Il semble que oui, mais cette affirmation mérite certainement des explications.

Le récit de voyage, selon Pierre Rajotte, vise à relater l'expérience réelle d'un voyageur dont l'itinéraire est reproduit par le discours. C'est donc la portée référentielle qui le qualifie. Pourtant, comme le témoigne l'incipit de ce chapitre, il existe une contradiction évidente entre *l'être allé* et le *dire* (compte rendu) : comment peut-on dire l'ailleurs quand on y est allé ? En d'autres mots, cette question correspond, au second degré, à la colère de Flaubert quand l'éditeur veut illustrer son texte. Si un texte est illustré, si une réalité est fidèlement réécrite, ils (le texte et la réalité) se voient donc fixés à tout jamais, compris peut-être ; mais surtout ils se mettent à concorder et à être rapprochés à des objets connus. Le concept est alors *fermé*. Cependant, le récit de voyage a très peu de chance de demeurer uniquement documentaire. Le référent est distinct de la réalité. Il s'agit plutôt d'une « illusion référentielle » qui fonctionne en instaurant un référent propre au récit et à partir duquel les autres références du discours se situent. Ainsi, certains éléments sont du côté de la véracité et d'autres font partie du style ou de l'opinion de l'auteur.

Pour ce qui est du roman écrit par un auteur comme Loti, qui est un voyageur et dont la biographie, les lettres personnelles et le journal intime constituent l'œuvre, la seule différence avec le récit de voyage est la prétention à la fiction. Toutefois, il nous semble que la Turquie référentielle lotienne est la même dans *Les Désenchantées*, *Aziyadé* et *Suprêmes visions d'Orient* (qui est un récit de voyage), d'autant plus que les deux genres se répondent souvent dans l'œuvre. Évidemment, les événements réels de la vie de Loti sont trafiqués et les personnages rebaptisés, mais les deux genres s'appuient sur des textes antérieurs. En fait, un vocabulaire bien précis définit les limites de l'espace qui est familier ; en revanche, certains signes qui fondent la réalité étrangère sont chargés de signifier, de dénoter et de

connoter cette réalité pour la rendre imaginable et dicible. C'est donc l'absence de réalité qui fait fonctionner le discours puisque la réalité est un effet de sens.

En somme, aucun des deux genres n'aborde les réalités observées sur le terrain. Loti, d'une façon ou d'une autre, fait de la couleur locale et reproduit un référent discursif<sup>5</sup>. Donc, en traversant la frontière turque, Loti entre dans son propre univers discursif : l'objet représenté ne se substitue pas à une réalité. Qu'advient-il dans ces circonstances de *l'effet de réel*<sup>6</sup> ? Comme le réalisme est composé, selon Barthes, d'une bonne dose d'irréalité et de quelques petits détails inutiles qui assument le réel, il en résulte, pour les récits de voyage et les romans à prétention vraisemblable, une inversion : ils sont formés, en grande partie, de réalité, mais certains détails en font des fictions.

Ainsi, particulièrement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le récit de voyage est autant une réécriture qu'une relecture qui s'élabore beaucoup plus selon les attitudes de l'époque en laissant place, toutefois, à la création et à l'innovation surtout en ce qui a trait aux structures graphiques décrites dans le récit. Loti semble se situer entre le réel et l'imaginaire. Serait-il permis, dans ces conditions, d'affirmer que le roman est plus valable et plus propice pour entretenir toute la consécration dévouée à l'Orient ?

En fait, quand bien même l'orientalisme serait au service d'une expérience vécue, il en résulte toujours une forme d'anti-réalisme. L'orientalisme a véritablement une consonnance implicitement artistique. C'est aussi pourquoi l'effet de réel ne peut que toujours être manqué. En effet, comme nous le mentionnions au chapitre premier, l'Orient a perdu toute valeur locative, ce qui donne une importance indéniable au point de vue que

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet, l'article d'Andreas Wetzel déjà cité.

<sup>6</sup> Bien sûr, nous nous référons ici aux conceptions de Roland Barthes, « L'Effet de réel », dans *Littérature et réalité*, pages 81 à 90.

choisit l'énonciateur et à la culture du lecteur. La simple dénomination, entre autres l'utilisation de noms propres étrangers, permet de rendre compte de la réalité étrangère et d'occasionner un subtil effet de réel. Que ce soit les mots d'une description littéraire ou le titre d'un tableau orientaliste, le pouvoir de dénotation des mots est inversement proportionnel à leur pouvoir de connotation : moins les mots disent, plus l'imagination comble le vide. Or cet effet de réel est un mirage ou, ce que nous avons nommé plus tôt, le lieu de développement des refoulés et de l'imagination, tel un dispositif qui grossit le réalisme imaginaire d'un lieu et d'une époque, bref un miroir pour soi.

Nous n'avons pas voulu limiter l'orientalisme à des enjeux de colonisation et nous ne désirons pas non plus le réduire à un phénomène d'imagination débordante. Toutefois, des exemples très connus comme ceux de Flaubert et Nerval nous montrent bien que l'Orient est une chimère qui se désagrège au contact du réel. En effet, nombreux sont les auteurs qui, une fois rendus sur place, ont été désillusionnés. La rédaction de la reproduction exacte et naturelle de la réalité orientale sous forme de récit de voyage est refusée. Ces désenchantements ne sont-ils pas la justification de la nécessité du roman orientaliste ? Seul un genre à prétention fictive peut donner l'illusion que le mythe oriental est intact et perdure, peut aborder des incertitudes spatiales, exalter l'imagination, mettre en scène son auteur et surpasser le « visible réaliste ». Bref, ces caractéristiques auraient pu ou ont peut-être servi à bâtir le discours de réception à l'Académie de Pierre Loti, qui prononça son allocution anti-naturaliste devant un public dont ironiquement Émile Zola faisait partie.

En somme, l'Orient représenté est un Orient récrit, classé, réduit de l'inconnu au connu, comme si n'est réel que ce qui est déjà maîtrisé et classifié culturellement. Finalement, l'Orient n'est-il pas le thème idéal ? Le but de la thématique n'est-il pas de rendre le texte lisible, d'hiérarchiser des unités textuelles de façon à ce que l'imaginaire du texte passe de l'« inconnu »

de l'auteur au « connu » du lecteur ? Cependant, c'est de ce type de thématique que nous tentons de nous éloigner en inscrivant le motif vestimentaire dans une perspective plus formelle qui délimite l'imaginaire et incarne le concept dans une spécificité littéraire. « Aussi, pour rendre intelligible le monde de l'Autre, certains voyageurs ne peuvent-ils s'empêcher de l'inscrire dans le leur, ou de recourir spontanément à des archétypes culturels et des lieux communs qui favorisent une véritable représentation paradigmatique de l'altérité »<sup>7</sup>. Le monde ainsi représenté est le leur ; il s'agit du monde du « je », aussi irréel que le narrateur qui se trouve dans le même univers diégétique que l'Orient narré. Mais que reste-t-il de réel ? L'image reçue en tant qu'image seulement ? Finalement, sur le plan scriptural, l'Orient ne peut pas être fidèlement représenté parce que la « vérité orientale » va de pair avec la mystification orientale. L'objet représenté dans le roman ne remplace pas une réalité, et la véracité du voyage se heurte à la fiction du référent littéraire du récit de voyage. L'écriture d'Orient est limitée, voire circonscrite. Comme nous le disions au premier chapitre, elle est autoréférentielle.

L'image picturale de la peinture orientaliste s'avère digne d'intérêt, car elle permet de visualiser l'Orient pittoresque. Nous l'abordons donc dans le but de démontrer les ressemblances qui existent entre elle et la littérature de même que pour pouvoir comparer, par la suite, les points forts de cette peinture avec la représentation textuelle que fait Loti de l'Orient.

Le tableau européen non orientaliste a connu comme innovation l'inscription du paysage industriel et urbain, le « nouveau Paris » des peintres réalistes et impressionnistes. Les frères Goncourt lui associent plutôt l'inscription des vêtements modernes : « des costumes si abominablement prosaïques et d'une laideur si bourgeoise qu'ils rendent la toile ridicule,

---

<sup>7</sup> Pierre Rajotte, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », dans *Nuit Blanche*, p. 54.

grotesque »<sup>8</sup>. Pour eux, comme pour nous d'ailleurs, le symbolisme des vêtements semble particulièrement éloquent pour traduire le sort d'une représentation et agit véritablement comme une unité de mesure pour évaluer un style ou un mouvement pictural ou littéraire.

L'Orient, quant à lui, ne fut considéré par les néo-classiques, jusqu'à la campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte (1798-1799), que comme le domaine des peintres décorateurs. Cependant, à ce décor, les victoires de Bonaparte donnèrent un sens. Les toiles de style néo-classique de Gros, *Bataille d'Aboukir*, et de Girodet, *Révolte du Caire*, constituent les deux premiers exemples précurseurs qui vont mener, vers 1810, non pas directement à un nouveau style de peinture, mais plutôt à de nouveaux thèmes représentés et à plusieurs éléments qu'utiliseront les Orientalistes : étendards, artillerie, costumes colorés, esclaves noirs et nus, femmes menacées, chevaux renversés, agonisants orgueilleux tentant inlassablement d'ennoblir leur réputation et, surtout, le plaisir de peindre des tissus chatoyants maculés de sang d'hommes ou de bêtes. Ce sont donc les peintres de la campagne d'Égypte (Gros, Girodet et Vincent) qui firent de l'Orientalisme un genre admis par l'art officiel. Il fallut attendre l'audace de Théophile Gautier pour qu'un journal comme *L'Artiste* reproduise enfin les œuvres de Delacroix.

Philippe Jullian, auteur de nombreux ouvrages sur la peinture orientaliste, classe l'orientalisme comme une des formes du romantisme et comme une nouvelle forme de peinture d'histoire. Pour notre part, nous croyons qu'il ne suffit pas que la politique inspire les artistes pour faire de l'orientalisme une peinture d'histoire. Bien sûr, l'indépendance de l'Égypte, la libération de la Grèce, la conquête de l'Algérie, de 1820 à 1830, ont créé des liens entre l'Europe et l'Orient et ont sans doute éveillé les esprits à cette cause. Toutefois, il ne faut pas oublier que la peinture orientaliste est une

---

<sup>8</sup> E. et J. de Goncourt, *Journal*, Paris, Flammarion, 1956, tome I, p. 47.

peinture à sujet qui disparaîtra quand la révolution picturale réussira à imposer l'autonomie de la peinture et que le sujet sera déconstruit et aboli, quand la visée de l'art ne sera plus tant le représenté que la représentation.

De plus, non seulement la littérature et la peinture sont des arts à sujets, mais aussi elles sont inspirées, bâties et se réfèrent continuellement aux œuvres littéraires et picturales préexistantes beaucoup plus qu'à la réalité. Il faut reculer jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle pour retrouver le premier recueil de gravures qui inspira jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle les peintres Orientalistes : c'est le Danois Melchior Lorck ayant suivi une ambassade de l'Empereur auprès de Soliman II, qui publia *Mœurs et Coutumes turques*. En 1712, J.-B. van Mour (1671-1737) fait paraître *Cent estampes représentant les différentes nations du Levant*. Cet ouvrage met fin à de nombreuses incongruités commises par les Boucher, Natoire, Van Loo qui reproduisent fidèlement les costumes orientaux de l'époque, mais dans des tissus européens. Van Mour peint aussi deux thèmes qui seront constamment représentés : une sultane au bain et une révolte. Et plus les années passent, plusieurs ouvrages deviennent de véritables références officielles pour quiconque veut peindre les tissus, les accessoires, les poses, etc. qui sont justes et de bon ton. Mais bien entendu, ces références sont considérées comme des représentations inchangeables de l'Orient et font office d'archétypes, pour ne pas dire de stéréotypes. Ainsi, un peu avant 1840, quand les femmes turques décident de porter les créations des couturiers parisiens, les peintres ferment les yeux et poursuivent le grand mythe selon lequel tous les Orientaux sont vêtus comme des sultans et des sultanes. En 1869, l'impératrice Eugénie elle-même se rend en Turquie. Elle « fut très déçue de trouver les sultanes habillées par Worth »<sup>9</sup>. Fabius Brest, en 1857, et Ziem, en 1859, peignent des paysages du Bosphore qui sont aujourd'hui reconnus pour de réels anachronismes : sur les rives avaient déjà été érigées de nombreuses usines. Enfin, Constantin Guys, lors de la

---

<sup>9</sup> Philippe Jullian, *Les Orientalistes : La vision de l'Orient par les peintres européens au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 146.

guerre de Crimée, fréquente des prostituées en crinoline qui sont coiffées et fardées à l'orientale. La peinture n'est évidemment pas toujours un lieu de fidélité au réel.

En somme, la peinture orientaliste est historique en ce qu'elle réactualise certains événements historiques, notamment les guerres entre la Turquie et la Grèce. Cependant, son esthétique demeure figée dans les *Mille et Une Nuits*. Elle n'est pas réaliste, mais nous nous y attardons parce qu'elle est une forme de représentation de l'Orient qui a une importance artistique indéniable. Ainsi, les massacres et les révoltes, les hammams, les intérieurs de harems, toutes ces scènes ne sont supportables par les critiques et les amateurs que parce qu'elles reproduisent l'ailleurs et non l'ici et son réalisme potentiel. Les sujets équivoques comme l'homosexualité et la débauche, toutes les amours interdites sont alors possibles<sup>10</sup>. Nous rejoignons ici, il nous semble, les mêmes notions avancées pour ce qui concerne la littérature : l'Orient doit être gardé à distance et il est un puissant exutoire.

Jullian et bon nombre d'autres critiques fixent la fin de l'orientalisme en peinture au 10 mai 1869, date de l'ouverture du canal de Suez qui permit une percée jusqu'en Asie. De plus en plus, les critiques d'art associent sa fin à la popularité de la photographie qui, elle, ne peut que révéler ce que la peinture tentait d'obscurcir : « The end of the nineteenth century saw a decline in both the quality and the popularity of Orientalist paintings. In the face of increased tourism and easily reproduced photographs the East lost much of its mystique for Europeans while westernisation began to disrupt an ancient way of life »<sup>11</sup>. Malgré tout, les Expositions universelles ont joué un grand rôle dans la lente agonie de la peinture orientaliste, notamment celle de 1867 avec son pavillon égyptien et celle de 1889 avec sa rue du Caire,

---

<sup>10</sup> D'ailleurs, les termes « exotique » et « oriental » ont hérité de cette connotation libertine. Nous reviendrons sur ce sujet au chapitre suivant.

<sup>11</sup> Michelle Verrier, *The Orientalists*, p. 3.

comme si l'Orient exerçait une fascination dont personne ne peut se déprendre.

Nos diverses lectures sur la peinture orientaliste nous font constater qu'il existe un grand nombre d'écrivains qui prennent des notes pour être assurés d'insister sur certains aspects bien précis du tableau envisagé. Ces notes nous permettent de constater de façon explicite sur quels détails particuliers les peintres s'attardent pour que la toile signifie l'Orient. Plusieurs critiques d'art semblent éprouver un véritable plaisir littéraire à commenter et à décrire les toiles orientalistes. Nous croyons donc important de traiter certaines de ces descriptions, d'en citer quelques-unes, mais surtout d'en dégager la signification puisque, vraisemblablement, ces descriptions s'attardent d'une façon remarquable aux vêtements, tissus, étoffes, rideaux ou tapis. Bref, la lecture de ces notes nous montrera sur quels détails l'œil étranger s'arrête, de quelle façon il tient à insister sur tel ou tel détail de l'étoffe, le vocabulaire employé, etc. Par la suite seulement aborderons-nous l'écriture de Loti et pourrons-nous la comparer à d'autres conceptions. Cette façon de faire vise à « apprivoiser » le motif du vêtement avant de l'analyser.

La « représentation » de l'Orient suscite un véritable phénomène de « méta-langage » artistique, de « sur-représentation ». En effet, dès les débuts de la peinture orientaliste, chaque œuvre picturale entraîne une série de commentaires scripturaux « surdescriptifs » : par exemple, un peintre note certaines indications pour accentuer telles couleurs ou tels vêtements, un critique d'art énumère d'une façon détaillée les couleurs et leur juste juxtaposition, etc. À quoi rime toute cette description de représentation ? Pourquoi détailler, abstraire chaque couleur ? Pourquoi ressentir un tel plaisir à énumérer, à découper ? Pour préciser ? Pour dire en mots ce qui ne peut être représenté en images ? Nous analyserons deux exemples qui nous permettront de répondre à ces questions.

Prenons comme premier exemple Delacroix. Pour réaliser le croquis de *Femmes d'Alger* (1834), Delacroix note, dans la marge, le ton — la teneur — exact qu'il doit être capable de reproduire :

« Pour le foulard : bleu tendre, vert, jaune or. Pour la chemise : violet lilas sur les manches, violet lac sur les épaules et corps rayé violet tendre. La culotte : en soie rouge d'Inde ». Il s'informait du nom des vêtements. Le mhanna est le foulard qui serre la tête ; le ghilo, une sorte de boléro brodé d'or et doublé de satin clair ; le hayma, la large ceinture de soie nouée assez bas sur les hanches<sup>12</sup>.

Nous pouvons remarquer par cet exemple que le tableau commence par la désignation : désignation des vêtements, détail des couleurs, énumération des matières, des teintes et des parties du corps. Il semble que la représentation ne puisse exister sans la dénomination, ce qui nous ramène à ce que nous avons énoncé plus tôt : il s'agit de comprendre la réalité inconnue qui se trouve sous nos yeux en la nommant, en la faisant passer de l'inconnu au connu, en la domestiquant. Le deuxième exemple est une analyse de *Femmes d'Alger* effectuée par Signac soixante ans plus tard :

Le pantalon vert de la femme de droite est moucheté de petits dessins jaunes ; ce vert et ce jaune se mêlent optiquement et donnent naissance à une localité d'un jaune-vert qui est bien celui, doux et brillant, d'une étoffe soyeuse. Un corsage orangé se rehaussera du jaune des broderies ; un foulard jaune, surexcité par des rayures rouges, flamboiera au centre du tableau et les faïences bleu et jaune du fond fusionneront en une teinte d'un indéfinissable vert à une rare fraîcheur<sup>13</sup>.

Nous pouvons remarquer, ici, que la conception du critique est différente de celle du peintre. Ce dernier reproduit une réalité, alors que Signac tente de mettre des mots sur une représentation de cette même réalité. Ainsi, il est facile de constater que leurs visions concernant les couleurs et les points de vue ne concordent pas : Delacroix mise sur le détail, tandis que Signac tente d'apprivoiser les liens que propose sa vue d'ensemble. Le peintre explique, le critique comprend. Le premier présente, le second se représente la présentation et se situe face à elle. Certains termes employés par le critique

---

<sup>12</sup> Philippe Jullian, p. 76.

<sup>13</sup> Cité par Philippe Jullian, p. 76.

témoignent d'une interprétation : « se mêlent », « donnent naissance », « rehaussera », « flamboiera », « fusionneront », « indéfinissable »<sup>14</sup>.

Ces exemples qui concernent la peinture, les notes des peintres et la critique d'art justifient premièrement l'argument selon lequel le récit de voyage en Orient n'est pas vraiment plus objectif que l'écrit d'Orient à prétention romanesque. La raison en est fort simple : la reproduction naturelle de l'inconnu demeure impossible, car soumise aux référents culturels. L'auteur peut très bien être du côté du *trop*, de *l'indicible*, de *l'inimaginable*, ce que la réalité ne permet pas.

Deuxièmement, ce parcours de quelques formes de représentation nous permet d'expliquer pourquoi l'Orient est toujours si pittoresque. D'abord, en abordant le paradoxe d'une peinture orientaliste historique mais non réaliste, nous avons constaté que le monde oriental semble exister de toute éternité, être figé et exclure l'Occidental (la présence occidentale est très rarement représentée en peinture). En fait, dans la peinture orientaliste, l'Occidental est implicitement présent puisque c'est par lui que le monde oriental naît et pour lui qu'il est conçu, ce que le chapitre précédent nous révélait déjà. Cette peinture, souvent considérée comme une fenêtre ouverte sur l'Orient<sup>15</sup>, ne trahit que rarement les mécanismes de la création artistique. Cependant, l'idée du pittoresque repose sur le concept de la destruction. Un objet, un costume ou une habitude deviennent perçus comme pittoresques quand un

---

<sup>14</sup> Comme Delacroix, Chassériau prenait aussi des notes à côté de ses croquis pour réussir à recréer l'effet de lumière si intense qu'il a souvent vécu : « Faire étinceler l'or sur la housse et les grelots, le dossier de la selle d'un ton or argenté, le haïk à raies soyeuses, la gandoura lilas avec des arabesques d'or » (Cité par Philippe Jullian, p. 78). De plus, rappelant Loti, Chassériau rapporte de ses nombreux voyages une foule de souvenirs pour meubler son atelier. Les critiques d'art, comme Théophile Gautier par exemple, adorent en *écrire* l'inventaire pour tenter, sans doute, de percer quelque mystère : « Négligemment accrochés les gandouras, les haïks, les burnous, les caftans, les vestes brodées d'argent et d'or donnaient aux yeux ces fêtes de couleurs par lesquelles l'artiste tâche d'oublier les teintes neutres de nos vêtements lugubres, et semblaient avoir retenu entre leurs plis frippés et miroités les rayons du soleil d'Afrique » (cité par Philippe Jullian, p. 72).

<sup>15</sup> Gérôme, en 1873, était comparé aux écrivains réalistes : Linda Nochlin, « L'Orient imaginaire », p. 68. Plusieurs des notions qui suivent ont été inspirées de son article.

changement culturel vient menacer leur existence. Menacés de disparaître, ces nouveaux vestiges méritaient, à l'époque, d'être préservés : ils sont donc devenus des symboles esthétiques qui intègrent des gens à un décor *fini* permettant de les définir et de les circonscrire, ce que Larousse ne peut faire. Le concept imaginaire qu'est l'Orient est donc, malgré tout, fermé<sup>16</sup>. Ces faits signifient beaucoup plus que les Orientaux sont inférieurs, colonisés, étranges, etc. : ils signifient qu'ils sont Autres. Ainsi, comme nous l'avons remarqué en observant les notes des peintres et des critiques d'art, cette réalité Autre doit nécessairement être nommée, domestiquée, surdécrite et interprétée. L'orientalisme incarne ce méta-langage exutoire.

Finalement, après ce détour nécessaire pour expliciter notre conception de la non-représentation, nous pouvons enfin justifier ce que nous entendons par la tentative de représentation de l'Orient de Pierre Loti. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous analyserons donc la qualité de la représentation chez Loti. Pour ce faire, nous nous attarderons particulièrement à quelques extraits du roman *Aziyadé* qui concernent, notamment, la description de la Turquie comme un ailleurs représenté ou non. Ainsi, nous aborderons le vide, la couleur et les occurrences des descriptions lotiennes.

Dans le roman *Aziyadé*, la Turquie est un monde référentiel menacé. Ainsi, il en résulte que toutes les caractéristiques visibles des paysages semblent prêtes à se dissoudre dans le vide : elles tendent à disparaître. Puisque ce monde est représenté comme en perte de quelque chose, vacant, chaque caractéristique mentionnée comme étant perdue ou disparue vient, indirectement, manifester tout ce qui est visible. C'est le pittoresque :

Un pâle soleil de mars se couche sur la mer de Marmara. L'air du large est vif et froid. Les côtes, tristes et nues, s'éloignent dans la brume du soir. Est-ce fini, mon Dieu, et ne la verrai-je plus ? Stamboul a disparu ; les plus hauts dômes des plus hautes mosquées, tout s'est perdu dans

---

<sup>16</sup> Ouvert par la variation et fermé par la répétition.

l'éloignement, tout s'est effacé. Je voudrais seulement une minute la voir, je donnerais ma vie pour seulement toucher sa main ; j'ai une envie folle de sa présence. J'ai encore dans la tête tout le tapage de l'Orient, les foules de Constantinople, l'agitation du départ, et ce calme de la mer m'opresse. Si elle était là, je pleurerais, ce que je n'ai pu faire<sup>17</sup>.

Dans cet exemple, la silhouette, les formes d'Istamboul, les côtes s'éloignent. D'une part, c'est la réalité, et non Loti le personnage<sup>18</sup>, qui s'éloigne. D'autre part, non seulement la réalité s'éloigne et disparaît, mais en plus, elle se perd et s'efface. Toute la ville se présente peu à peu sans perspective, sans consistance. Le réel se vide littéralement. Rien ne vient combler son absence ; au contraire, le désir de sa présence survient. Cet extrait est d'autant plus digne d'intérêt qu'il montre un glissement, une évacuation du sujet en question. En effet, au début, Loti nous parle d'Istamboul, mais celle qu'il veut voir, celle à qui se rapporte le « la », est bel et bien sa bien-aimée Aziyadé. Loti procède donc à une description « négative » manifestant une présence désirée par un vide grandissant. Dans ces conditions, la représentation ne peut qu'être particulière.

Aussi, Loti nous présente-t-il une ville dont les célèbres points de repère, les dômes des mosquées, disparaissent et nous laissent pour ainsi dire devant le néant, l'invisible. De plus, aucune forme, couleur ou clarté ne semblent subsister puisque le départ se produit lorsque le soleil (qui n'était d'ailleurs que pâle) se couche dans la brume. En somme, Loti ne représente pas le réel oriental, il le vide de son contenu : il « transforme la convergence du point de fuite en une fuite proprement dite par où le réel s'écoule et s'échappe, Loti silhouette tout ce qu'il aperçoit, n'en retenant que de vagues profils inconsistants destinés à s'abîmer dans le vide qui déjà les entoure et les attire »<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Pierre Loti, *Aziyadé*, p. 207.

<sup>18</sup> Le personnage du roman se nomme Loti.

<sup>19</sup> Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 124.

## Deux autres exemples :

Au-dessus des cyprès, une nappe brillante, c'est la Corne d'or ; au-dessus encore, tout en haut, la silhouette d'une ville orientale, c'est Stamboul. Les minarets, les hautes coupoles des mosquées se découpent sur un ciel très étoilé où un mince croissant de lune est suspendu ; l'horizon est tout frangé de tours et de minarets, légèrement dessinés en silhouettes bleuâtres sur la teinte pâle de la nuit. Les grands dômes superposés des mosquées montent en teintes vagues jusqu'à la lune, et produisent sur l'imagination l'impression du gigantesque<sup>20</sup>.

Tous ces corps de femmes, enveloppés chacun jusqu'aux pieds de pièces de soie de couleurs éclatantes, toutes ces têtes blanches cachées sous les plis des yachmaks d'où sortaient des yeux noirs, se confondaient sous les cyprès avec les pierres peintes et historiées des tombes. Cela était si coloré et si bizarre, qu'on eût dit moins une réalité qu'une composition fantastique de quelque orientaliste halluciné<sup>21</sup>.

Ces deux extraits diffèrent en ce qui concerne les couleurs. En effet, le premier pastellise et délave, le second note la forte coloration. Le premier extrait est typiquement lotien. Les formes sont vagues, l'horizon est frangé, l'architecture est légèrement dessinée, superposée, et toute la description donne une impression de vague, de gigantesque, bref d'imprécision. Au contraire, le deuxième exemple présente des éléments qui ressortent clairement et des couleurs éclatantes. Cependant, le narrateur semble désamorcer sa description puisqu'il ne la détaille pas, d'une part et, d'autre part, parce qu'il mentionne l'étrangeté et le malaise ressentis à la vue de ce qui ressemble plus à un spectacle qu'à la réalité. Ainsi, le narrateur souligne la différence entre la réalité et sa représentation picturale. En outre, il se situe par rapport à ces représentations ; l'analyse des autres descriptions du roman laisse croire que cette vision n'est pas celle qu'il veut donner.

Effectivement, la description de l'Orient de Loti se veut imprécise et non représentative. Elle semble utiliser les représentations qui constituent

---

<sup>20</sup> *Aziyadé*, p. 73. Cette description rappelle d'ailleurs le style des commentaires de défilés de mode : « silhouette », « se découpent sur », « tout frangé », « légèrement dessinés », « teinte », « superposés », etc. Nous traiterons ces manifestations dans le chapitre qui suit.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 80.

l'horizon d'attente (les représentations déjà existantes) pour les vider, peu à peu, de leur potentiel référentiel<sup>22</sup>, comme si l'auteur renonçait à tenter de représenter l'Orient et dénigrait les représentations possibles. À ce sujet, Alain Quella-Villéger note : « De l'autre côté de la Corne d'Or, Loti s'intéresse un peu au quartier des vieilles mosquées. Il ignore presque complètement l'At-Meïdan [...], ne mentionnant même pas le vieux Sérail [...], la mosquée bleue [...], nommant une seule fois Sainte-Sophie. N. Hacıoglu s'est étonné de ce mépris : " Ses prédécesseurs auraient été bien étonnés " »<sup>23</sup>.

Ainsi, plus la description s'allonge et moins elle est réaliste, c'est-à-dire que moins elle précise en petits détails. Plusieurs indices textuels le démontrent dans les deux premiers extraits que nous avons cités : la présence de nombreux articles indéfinis pour déterminer la ville, le ciel, le soleil, mais, surtout, un champ lexical non pas du rétrécissement, mais plutôt de l'amoindrissement, de l'éloignement et de la disparition et, enfin, une volontaire dé-formation<sup>24</sup>. Tous ces procédés ont pour but une perte de la teneur, de la « concentration » de ce qui est décrit, ce qui explique que l'amoindrissement du paysage puisse « produi[re] sur l'imagination l'impression du gigantesque » en ce sens qu'il s'agit de rendre diffus le paysage oriental. La peinture orientaliste se caractérise par la couleur contrastante, ce qui n'est pas le cas de l'orientalisme lotien.

Dans ces conditions, l'Orient semble perdre toute valeur référentielle. Puisque cette dé-formation de l'Orient entraîne une perte de lisibilité (en ce qui concerne le texte lui-même mais aussi les autres récits d'Orient), il en résulte que l'Orient comme thème risque de perdre de l'intelligibilité à cause d'un manque de cohérence entre des éléments diffus. Si le thème est « le lieu

---

<sup>22</sup> C'est sans doute pour cette raison que Loti évacue les célèbres dômes de mosquées de la Turquie, si caractéristiques des toiles orientalistes.

<sup>23</sup> Alain Quella-Villéger, « Exotisme et politique : Istanbul, de Pierre Loti à Claude Farrère », p. 130.

<sup>24</sup> Il s'agit d'ôter les formes (et non pas de déformer), donc d'abstraire en décrivant puis nommant (et non pas l'inverse).

d'instauration à la fois d'un poids (il est centre de « gravité » de l'œuvre), d'une autorité, d'un sens et d'une valeur [...] »<sup>25</sup>, l'Orient de Loti rend le thème plus flou. Il devient la perte de l'Orient. L'effet de réel et de couleur locale sont donc nécessairement influencés par cette description impossible de l'Orient. En fait, l'effet de réel ne peut pas s'imposer parce que l'Orient est pour ainsi dire absent et transcendant :

Par ma fenêtre grande ouverte, on ne voyait que la vapeur du matin, le vide immense du ciel ; et puis, tout en haut, quelque chose se dessina en rose, un dôme et des minarets ; la silhouette de la ville turque s'esquissa peu à peu, comme suspendue dans l'air... Alors, je me rappelai que j'étais à Stamboul [...] <sup>26</sup>.

Cette autre description, finalement assez semblable aux autres déjà citées, met en évidence l'abstraction dans la narration. D'abord, par les points de suspension. En effet, quoi de mieux que des points de suspension pour décrire une ville qui apparaît comme suspendue. En fait, la narration d'*Aziyadé* semble suspendue au complet puisque le premier chapitre, intitulé « Salonique », commence par trois points de suspension et que le dernier chapitre, « Azraël », se termine par trois points de suspension (avant l'addition de ce qui est nommé « conclusion »). De même, plusieurs phrases ou paragraphes commencent et se terminent par des points de suspension, comme si, chez Loti, tout commençait et se terminait par ou sur le vide. Cette vacuité corrobore aussi l'idée d'abstraction qui est manifeste dans le dernier extrait cité. Le personnage voit d'abord la vapeur, puis le vide, qui caractérise enfin le ciel. Il regarde donc l'absence d'élément. Par la suite, une « chose » apparaît, qui est d'abord caractérisée par une couleur : le dôme d'une mosquée. Enfin, la silhouette de la ville apparaît, ou plutôt s'esquisse. Il semble donc que la stratégie du narrateur vise à abstraire le paysage et à créer un effet d'incertitude qui laisse place à la re-création des formes. De même, Pierre Rajotte explique-t-il ce procédé aussi utilisé par Flaubert : « Aussi

---

<sup>25</sup> Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », p. 496.

<sup>26</sup> *Aziyadé*, p. 71.

décrit-il un Orient non pas déjà construit, tributaire de figures et de structures reconnaissables, mais un Orient suggestif qui laisse place à la refiguration et à l'imaginaire. Ainsi, dans plusieurs de ses descriptions, la notation picturale (couleur et forme) intervient avant l'identification par le jugement et la dénomination référentielle »<sup>27</sup>.

Cette métaphore de l'amointrissement et de l'abstraction semble même contaminer le personnage Loti. Ce dernier procède *a priori* à une sorte d'auto-abstraction de lui-même puisqu'il s'habille en Turc. Son identité est donc constamment évacuée. De plus, une lettre dédiée à sa soeur (qui constitue la partie XXIV du chapitre « Solitude ») révèle une ressemblance avec les nombreux passages que nous avons cités et qui concernent la description du paysage qui s'efface : « ... T'ouvrir mon coeur devient de plus en plus difficile, parce que chaque jour ton point de vue et le mien s'éloignent davantage »<sup>28</sup>. L'expression « point de vue » est particulièrement digne d'intérêt puisqu'elle peut se référer à deux compréhensions. D'une part, il peut s'agir de deux points de vue qui s'éloignent l'un de l'autre par différence d'opinion, comme deux rives face à face. D'autre part, il peut aussi s'agir de l'Orient et de l'Occident, Loti représentant, assurément, l'Orient. La fin de la lettre, à ce sujet, est assez éloquente : « Tant que je conserverai ma chère vieille mère, je resterai en apparence ce que je suis aujourd'hui. Quand elle n'y sera plus, j'irai te dire adieu, et puis je disparaîtrai sans laisser de trace de moi-même... »<sup>29</sup>. Le sujet menace de se dissoudre comme le paysage. S'agirait-il d'une mise à mort de celui qui représente (l'Occidental) et du représenté (l'Orient occidentalisé) ?

---

<sup>27</sup> Pierre Rajotte, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », p. 54. En fait, l'auteur explique ici un point soulevé par Isabelle Daunais dans *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX<sup>e</sup> siècle)*.

<sup>28</sup> *Aziyadé*, p. 88.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 89.

Quelques indices nous poussent à répondre par l'affirmative. Entre autres, ce passage, qui nous montre que Loti jouit de certaines petites faveurs : « Les deux derviches, en robe de bure, soulevèrent la portière de cuir qui fermait le sanctuaire, et il me fut permis de plonger un regard dans ce lieu vénéré, le plus saint de Stamboul, où jamais chrétien n'a pu porter les yeux »<sup>30</sup>. Ici, Loti insiste sur le fait qu'il est privilégié puisqu'aucun autre Occidental<sup>31</sup> n'a percé le mystère de ce lieu interdit. La métaphore avec le regard de l'Occidental sur l'Orient paraît évidente. Loti aurait-il percé quelque mystère oriental ? En outre, Loti, dans le paragraphe qui suit l'extrait cité, ne nous divulgue d'aucune façon ce qu'il a vu et change même de sujet. Soit qu'il garde le secret pour lui ou qu'il se sent tellement solidaire et intégré à ce peuple turc que la dernière chose dont il voudrait être accusé serait d'être un traître pour sa nouvelle nation. C'est aussi pour cette raison que nous croyons que la disparition de Loti dans la lettre adressée à sa soeur correspond à sa « mort » comme Occidental.

Un passage d'une lettre adressée à Plumkett (partie XXV du chapitre « Solitude ») reprend cette petite anecdote de la mosquée sacrée et son analyse risque de préciser les notions avancées. Premièrement, dans sa lettre, Loti parle de quelques banalités et semble même à court d'inspiration. Puis, il choisit de parler du moment présent, de l'instant :

Ce soir, 15 novembre, voici quelle est la situation :

C'est l'hiver ; une pluie froide et un grand vent battent les vitres de ma triste case ; on n'entend plus d'autre bruit que celui qu'ils font, et la vieille lampe turque pendue au-dessus de ma tête est la seule qui brûle à cette heure dans Eyoub, le cœur de l'Islam ; c'est ici qu'est la mosquée sainte où sont sacrés les sultans ; de vieux derviches farouches et les gardiens des saints tombeaux sont les seuls habitants de ce quartier, le plus musulman et le plus fanatique de tous<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> *Aziyadé*, p. 78.

<sup>31</sup> Nous extrapolons et interprétons que « chrétien » équivaut à « occidental » puisque Loti lui-même fait souvent ce parallèle.

<sup>32</sup> *Aziyadé*, p. 90.

Ce passage, comme nous l'avons dit, reprend l'histoire de la mosquée, mais en moins élaborée, ce qui laisse croire que Loti n'a véritablement pas envie de révéler quoi que ce soit qui puisse contribuer à démystifier le mystère oriental, même à son meilleur ami. En effet, la description de ces tombeaux sacrés ne se trouve nulle part. De plus, dire le temps qu'il fait est un sujet de conversation qui est vide ; les journaux intimes regorgent de ces notations sur le temps : « [...] ce temps qu'il faisait [...] que Loti note inlassablement, a une fonction multiple d'écriture : il permet au discours de *tenir* sans rien dire [...] »<sup>33</sup>. D'un autre côté, il faut noter que la mention de la présence de cette mosquée si particulière n'est sans doute pas fortuite ; le fait que seule sa lampe éclaire ce « sombre pays » trahit indirectement une supériorité, une transcendance ou, du moins, une conscience qui n'appartient pas à tout le monde (nous entendons à tous les Occidentaux).

L'exemple suivant est tiré du roman *Les Désenchantées*, paru en juillet 1906, et vise aussi à démontrer la non-représentation de l'Orient. Nous ne citerons que cet exemple puisqu'il a une longueur considérable, mais surtout parce que nous l'exploiterons pour en tirer une métaphore du processus de la représentation de l'Orient. Étape par étape, l'analyse se situera sur deux niveaux. D'abord, il sera question de comprendre l'histoire de la photo manquée et il s'agira, dans un deuxième temps, d'expliquer les phases de la non-représentation de l'Orient. Ce passage explicite l'impossibilité flagrante à représenter l'Orient. André Lhéry, romancier célèbre, veut prendre en photo ses trois petites amies turques et voilées évadées de leur harem. Après la première séance de photos, le résultat est manqué :

— Voici les photos d'Eyoub, lui dit-elle, — en le servant comme une mignonne esclave, — mais elles sont manquées. Nous recommencerons aujourd'hui même, puisque nous ne nous reverrons plus ; il y a peu de lumière ; cependant, avec une pose plus longue...  
Ce disant, elle présentait deux petites images confuses et grises, où la silhouette de Djénane se dessinait à peine, et André les accepta négligemment, loin de se douter du prix qu'il y attacherait plus tard...<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Roland Barthes, « Pierre Loti : "Aziyadé" », p. 174.

<sup>34</sup> *Les Désenchantées*, p. 169-170.

La première étape de la tentative de représentation de l'Orient est révélatrice : l'Orient ne peut être perçu que dans l'instant. Celui qui perçoit ne reste pas très longtemps en Orient, donc le moment révélateur doit être littéralement capté, capturé, saisi. Il en résulte qu'un imprévu, comme un manque de lumière, peut empêcher le dévoilement et ne révéler que de la grisaille (ce qui n'est pas nouveau pour l'Occidental de l'époque). Il faut aussi souligner que seule la silhouette demeure visible, ce qui correspond à la vision du contour des choses que nous avons déjà abordée. Puis, quelques minutes plus tard, l'instant semble idéal pour la photo :

Cela pressait, paraît-il, les photos, à cause d'un rayon de soleil, renvoyé par la triste maison d'en face, et qui jetait son reflet dans la petite salle grillée, mais qui remontait lentement vers les toits, prêt à fuir. On recommença deux ou trois poses, toujours Djénane auprès d'André, et toujours Djénane sous ses draperies noires d'élégie<sup>35</sup>.

Puis, André Lhéry ajoute :

Non, je vous assure, cela me gêne, cela m'intimide et m'éloigne. Au moins, faites une chose ; confiez-moi vos portraits, dévoilés... Sur l'honneur, je vous les rends aussitôt, ou bien, si quelque drame nous sépare, je les brûle<sup>36</sup>.

Même si toutes les conditions requises sont réunies, elles demeurent momentanées et aléatoires : les reflets de lumière sont évidemment indirects et prêts à fuir. En outre, l'Orient, s'il peut être perçu, ne peut que l'être individuellement. Ce phénomène est abordé par Alain Buisine, dans *L'Orient voilé* (p. 56), quand il mentionne le nom de certains peintres, dont Charles Gleyre et Fromentin, qui ont vu l'Orient et sont devenus presque aveugles par la suite. Buisine note aussi le nom de Clérambault qui a étudié pendant longtemps les drapés vestimentaires orientaux au Maroc et qui s'est suicidé sans que l'on comprenne pourquoi. Si l'effet de « voile », semble-t-il, ne peut se déposer sur la toile du peintre ou sur l'écrit d'Orient, il retombe sur le corps même du peintre ou de l'auteur et voile plutôt son regard. Souvent,

---

<sup>35</sup> *Les Désenchantées*, p. 171.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 171.

cet aveuglement se produit tout juste avant que l'intrus s'intègre, d'une façon ou d'une autre, au monde oriental. Le jeudi suivant, un homme amène à Lhéry de grands cartons sous pli cacheté. Dans l'impatience, il déchire l'enveloppe :

C'était bien trois portraits, sans tcharchaf ni yachmak, et dûment signés, s'il vous plaît, en français et en turc, l'un Djénane, l'autre Zeyneb, le troisième Mélek. Ses amies avaient même fait toilette pour se présenter : des belles robes du soir, décolletées, tout à fait parisiennes. Mais Zeyneb et Mélek étaient vues de dos, très exactement, ne laissant paraître que le rebord et l'envers de leurs petites oreilles ; quant à Djénane, la seule qui se montrât de face, elle tenait sur son visage un éventail en plumes qui cachait tout, même les cheveux<sup>37</sup>.

Même si le personnage veut se rapprocher des femmes en les dévoilant, un effet de voile s'impose malgré tout sur la photo. La représentation de l'Orient, selon ces exemples, semble donc devoir parcourir un véritable itinéraire semé d'obstacles. Avant d'entreprendre l'analyse textuelle du roman à l'étude afin d'aboutir à une conclusion sur l'Orient thématique de Loti, il s'avère nécessaire de réajuster, pour la dernière fois, notre méthodologie et d'intégrer toutes les notions théoriques auxquelles nous sommes arrivés à la fin de nos trois premiers chapitres.

Les explications toutes graduelles vues jusqu'ici favorisent la compréhension d'un Orient soumis aux rapports de distance et à tous les rapports spatiaux qui existent entre l'œil qui perçoit et l'Orient perçu : l'Orient s'éloigne, se pastellise et disparaît ou alors l'Orient est invisible à cause d'obstacles physiques qui nuisent à son accès. Loti semble être un orientaliste particulier : non pas parce qu'il ne représente guère l'Orient, mais bien parce qu'il remet en cause la représentation, sans doute car il s'approche davantage de la possession que de la connaissance. Certains indices formels incarnent cette vision informe tels que les passages métalinguistiques, le vocabulaire de l'hésitation et de l'imprécision sémantique (l'abstraction, les « peut-être », les « sembler »), les signes d'un narrataire, les références au langage du théâtre,

---

<sup>37</sup> *Les Désenchantées*, p. 178-179.

les différences marquées entre l'être et le paraître, l'arbitrarité des noms et l'évanescence des motifs<sup>38</sup> orientaux attribuable au passage du temps. Tous ces procédés trahissent une difficulté à passer du signe (c'est-à-dire à surpasser le signe) pour rendre explicite la chose signifiée. Qu'ils soient volontaires ou non, ils instituent une distance avec le thème de l'Orient. En effet, dans notre perspective de thématique restreinte, l'écart entre le signe et le thème ne doit pas mener à des considérations, voire à des connotations extratextuelles. Or si le thème est une catégorie macrostructurale, une sorte de cadre qui réunit des éléments textuels distincts, il est un cadre-« idée » et non pas un cadre action qui contiendrait l'intrigue. Le thème entretient un rapport minimal avec la surface de la structure textuelle ; il n'est pas constitué de structures textuelles puisque sa nature même l'en différencie. Le thème est représenté par un nombre infini d'unités textuelles (ou par d'autres thèmes), comme une loi est représentée par un exemple. Cependant, contrairement à l'approche de Gérard Prince et d'un grand nombre de thématiciens et vu les limites de cette étude, le choix du thème de l'Orient se caractérise ici par un ensemble d'éléments textuels relié, par analogie, synecdoque ou métonymie, à un ensemble d'éléments extratextuels qui représentent une vérité abstraite mais repérable sur un axe paradigmatique intratextuel. En d'autres termes, cette thématique restreinte<sup>39</sup> s'inspire un peu d'une sémantique structurale ; elle est devenue la métaphore d'une métaphore filée. Cette thématique que nous appliquons répond au critère de la spécificité littéraire.

D'une manière concrète, cela signifie, en ce qui concerne notre étude d'*Aziyadé*, que l'axe choisi pour opposer personnages (plan actanciel), contradictions du récit (plan sémantique) et séquences répétées (plan

---

<sup>38</sup> Un motif est la manifestation textuelle possible d'un thème ou l'un des membres de l'ensemble des objets que peut désigner un thème (voir Gérard Prince, « Thématiser », p. 427). Aussi, l'opposition thème / motif peut correspondre à l'opposition signifié / signifiant ou à l'image dans le tapis selon Wilfried Smekens dans le chapitre « thématique » de *L'Introduction aux études littéraires* de Delcroix et Hallyn, p. 100-101.

<sup>39</sup> Naomi Schor, dans un texte intitulé « Pour une thématique restreinte. Écriture, parole et différence dans *Madame Bovary* », procède à une thématique restreinte en analysant le texte par l'axe parole / écriture. Cette analyse mérite d'être consultée comme exemple de cette méthode.

événementiel) est l'axe dehors/dedans. Cet axe a un fondement littéraire en ce sens qu'il aide à situer le motif du vêtement de part et d'autre du thème, mais à l'intérieur du texte. Il s'agit donc de démarquer le vêtement oriental du costume oriental de même qu'à expliciter la position du narrateur et de chaque personnage face au thème de l'Orient par le motif métonymique du vêtement. La question que nous posons est : l'Orient est-il représenté ? Si non, est-il au moins représentable ? De plus, l'Orient est-il perçu de l'extérieur ou de l'intérieur ?

Enfin, la métaphore filée encouragée par la thématique restreinte nous mènera à globaliser le sens du motif du vêtement, de l'étoffe, pour rejoindre le sens très général du terme « écran ».

## CHAPITRE IV

### Le symbolisme des étoffes dans *Aziyadé*

Démystifier le statut du texte par la métaphore textile est l'une des préoccupations majeures de la critique littéraire depuis les vingt dernières années. Jean-Pierre Richard parle d'un tissage dans lequel le lecteur circule ; Jacques Derrida imagine un entremêlement de fils possédant une foule d'interprétations littéraires possibles selon le circuit emprunté par le lecteur. Ces conceptions du texte laissent entendre qu'il se cache dans le texte une vérité. Selon notre hypothèse et selon les questions que nous nous posons, il nous est impossible de considérer comme probable ou significative cette vision du texte. En effet, notre analyse tente beaucoup plus de démontrer le vide et la non-représentation (voire la non-représentabilité) de l'Orient ou sa tentative d'occultation. Notre approche pourrait plutôt correspondre à celle de Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* :

Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 100-101.

Nous avons déjà évoqué l'idée de la dissolution du sujet narrateur dans sa propre narration<sup>2</sup>. De plus, l'absence d'intrigue et la juxtaposition d'incidents racontés, comme l'explique Roland Barthes<sup>3</sup>, laissent plutôt croire à une narration vide et imprécise. La thématique ne semble pas, à première vue, convenir à l'analyse du récit *Aziyadé*. Cependant, comment dire le rien hormis les notations très nombreuses concernant le temps qu'il fait que nous avons notées au troisième chapitre ? Ces notations, nous l'avons vu, servent à rompre la construction du monde et du récit. Ainsi, le discours tient tout seul, bien qu'il soit *fissuré* et instantané : il s'agit d'accoler une lettre après l'autre d'auteurs différents et d'agrémenter le tout par quelques phrases narratives qui finissent invariablement par devenir des descriptions. Il aurait été peut-être plus facile pour Loti de peindre le vide au lieu de le décrire puisque chaque mot est en quelque sorte « plein » en soi et nécessairement figuratif : quand le langage affirme le rien, il le nie dans l'acte<sup>4</sup>.

Le but de ce chapitre est d'expliquer l'orientalisme lotien par l'entremise de l'apparat oriental, qui prend sa forme ultime dans l'étoffe (ou le déguisement). Loti est-il un orientaliste parfait, typique, modéré ? Sa conception de l'Orient est-elle ouverte ou fermée ? Pour répondre à ces interrogations, la première étape est de constater que l'intrigue du roman se situe dans le vêtement.

Le personnage Loti affronte bien des obstacles qui pourraient constituer la trame d'une intrigue des plus palpitantes. En effet, il réussit à séduire la fille d'un harem, il apprend la langue turque, il pénètre les lieux clos de l'Islam (rappelons-nous la pénétration de la mosquée des Sultans où Loti

---

<sup>2</sup> Voir les descriptions d'*Aziyadé* dans la deuxième partie du chapitre trois.

<sup>3</sup> Roland Barthes, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *Le degré zéro de l'écriture suivie de nouveaux essais critiques*, p. 172.

<sup>4</sup> Ce style de récit, toutefois, fait penser à la dédicace du *Spleen de Paris* de Baudelaire, en 1862, dans laquelle deux principes fondamentaux caractérisant une partie de la littérature de l'époque sont exprimés : le mépris de l'intrigue et l'existence du texte comme rassemblement de fragments indépendants et dont toutes

traversa le rideau mystérieux), mais surtout il parvient à passer inaperçu, habillé en Turc, parmi les Turcs eux-mêmes. Souvent, le narrateur souligne le haut taux de difficulté des entreprises du personnage. Par contre, le déroulement de ces actions, leur réalisation graduelle et les aspects concrets de l'aventure sont tus de même que la révélation de quelque secret. Cette forme de narration rend possibles les passages métalinguistiques analeptiques ou proleptiques appréciatifs du déroulement des événements du récit (ce qui se ressemble au journal intime encore une fois). Bref, l'intrigue, l'essentiel du roman est ailleurs.

Le roman en question est formé de plusieurs lettres et de quelques passages narrés. Notre analyse de ces passages narrés a révélé que les minimales actions de l'intrigue s'y trouvent et concernent à peu près tous, de près ou de loin, l'étoffe. En effet, les événements narrés sont des changements d'identité, des parades de Sultan, des déguisements (subterfuges) pour aller chercher Aziyadé en caïque, ou alors ce sont des changements de décor, comme la décoration de la nouvelle demeure de Loti et Aziyadé :

Peu à peu, de modeste qu'elle était, la maison d'Arif-effendi est devenue luxueuse : des tapis de Perse, des portières de Smyrne, des faïences, des armes. Tous ces objets sont venus un par un, non sans peine, et ce mode de recrutement leur donne plus de charme.

La roulette a fourni des tentures de satin bleu brodé de roses rouges, défroques du sérail ; et les murailles, qui jadis étaient nues, sont aujourd'hui tapissées de soie. Ce luxe, caché dans une mesure isolée, semble une vision fantastique<sup>5</sup>.

D'une part, nous pouvons remarquer que la décoration de la maison, son passé, le fonctionnement pour la meubler, etc. est décrit plus méticuleusement que les « vraies » actions de l'intrigue. Nous concluons donc que c'est là l'intrigue et que l'analyse de ces petits passages narrés abordant l'étoffe, l'ornement ou l'écran — et qui finissent par devenir des descriptions — sont significatifs quant à la « vérité » du texte. D'autre part, ce

---

les parties communiquent. Il est fort possible que Loti, comme Baudelaire, ne veuille pas étudier la vie, mais bien la représenter dans ses aspects immédiats.

<sup>5</sup> *Aziyadé*, p. 102. Dorénavant, les pages entre parenthèses se rapportent à *Aziyadé*.

passage cité manifeste clairement l'idée de construction graduelle telle qu'avancée par Barthes. En fait, nous récupérons littéralement l'idée d'un tissu qui se fait peu à peu, bâtit son sens de lui-même (« l'idée générative que le texte se fait »). En somme, nous analyserons ce type de passages qui concernent les vêtements dans une première étape.

#### D'abord, la première apparition d'Aziyadé :

De loin en loin, quelques personnages à turban passaient en longeant les murs et aucune tête de femme ne se montrait derrière les grillages discrets des *haremlikes*<sup>6</sup> ; on eût dit une ville morte.

Je me croyais si parfaitement seul, que j'éprouvai une étrange impression en apercevant près de moi, derrière d'épais barreaux de fer, le haut d'une tête humaine, deux grands yeux verts fixés sur les miens.

Les sourcils étaient bruns, légèrement froncés, rapprochés jusqu'à se rejoindre ; l'expression de ce regard était un mélange d'énergie et de naïveté ; on eût dit un regard d'enfant, tant il avait de fraîcheur et de jeunesse.

La jeune femme qui avait ces yeux se leva, et montra jusqu'à la ceinture sa taille enveloppée d'un camail à la turque (féredjé) aux plis longs et rigides. Le camail était de soie verte, orné de broderie d'argent. Un voile blanc enveloppait soigneusement la tête, n'en laissant paraître que le front et les grands yeux. Les prunelles étaient bien vertes, de cette teinte vert de mer d'autrefois chantée par les poètes d'Orient.

Cette jeune femme était Aziyadé (p. 44-45).

Ce passage résume à lui seul les principales caractéristiques de l'orientalisme lotien correspondant à notre premier chapitre tout en reprenant le vide du décor du troisième chapitre. En effet, l'atmosphère du début prédispose à un sentiment de secret à démystifier. Ce ne sont pas des personnes, mais bien des personnages à turban qui sont mis en scène comme s'il s'agissait d'une œuvre picturale. De plus, l'idée des têtes de femmes, des murs longés et des grillages discrets laissent entendre que *quelque chose* est caché quelque part. Ce qui suit est donc une véritable révélation, peut-être un coup de chance : la vision d'une captive d'un harem, telle la représentation de l'Odalisque d'Ingres, mais encore voilée. Le personnage Loti, seul, est surpris de cette apparition et en ressent une impression de gêne, comme si c'était lui qui était au mauvais endroit. Les détails de l'apparition ne sont toutefois pas explicites et Loti est

---

<sup>6</sup> Appartements des femmes (c'est l'auteur qui souligne).

beaucoup plus regardé qu'il ne regarde. Il ne voit que le haut d'une tête humaine.

Est-ce un homme ou une femme ? Les sourcils et l'expression du regard n'en disent pas plus. Quand les yeux se lèvent, Loti voit qu'il s'agit d'une femme qui a la taille et la tête enveloppées. Il semble donc que la vision de l'Orient, symbolisé ici par la vision d'Aziyadé, soit nécessairement une vision dérobée, hasardeuse, faite dans la solitude. L'Orient est contemplé en partie et est représenté par les yeux. L'Occidental est regardé par l'Orient, ce qui concorde avec ce que nous avons avancé au premier chapitre sur le refoulement/exutoire : l'écrit d'Orient risque de révéler beaucoup plus l'Occidental que l'Oriental. Aussi, la teinte des yeux n'est pas mentionnée pour la première fois : les anciens poètes d'Orient en ont parlé, ce qui trahit également la notion de référence et d'intemporalité élaborées aussi dans notre définition de l'orientalisme. Il s'agit de la répétition et de la variation. Loti n'est-il pas le premier à être remarqué ? Par ailleurs, le paragraphe qui suit explique le *statut* qu'occupera le personnage Loti tout au long du roman : « Aziyadé me regardait fixement. Devant un Turc, elle se fût cachée ; mais un *giaour*<sup>7</sup> n'est pas un homme ; tout au plus est-ce un objet de curiosité qu'on peut contempler à loisir » (p. 45). En somme, Loti est un personnage pictural, un élément du décor, au même titre que les personnages à turban. Quand il se déguise, c'est pour figurer, lui aussi, sur le tableau. Or un Occidental, nous l'avons dit, ne figure que très rarement dans le décor. Loti, déguisé, incarne la fausse représentation d'un *giaour* aux yeux d'Aziyadé. Quant à Aziyadé, elle ne sera jamais vraiment décrite ou démystifiée. L'apparence de son corps sera toujours abordée par « morceaux », par partie du corps : « Les yeux verts m'avaient légèrement captivé, bien que le visage exquis caché par le voile blanc me fût encore inconnu » (p. 45-46).

---

<sup>7</sup> Un infidèle.

Et, plus tard, quand ils se connaissent et qu'une idylle naît entre eux, Loti fait le rêve qu'il doit quitter Salonique et Aziyadé en toute vitesse : « Nous voulions courir, Samuel<sup>8</sup> et moi, dans le sentier du village turc où elle demeure, pour au moins lui dire adieu ; l'inertie des rêves arrêta notre course ; l'heure passait et la corvette larguait ses voiles. — Je t'enverrai de ses cheveux bruns, disait Samuel, toute une longue natte de ses cheveux bruns » (p. 62-63). Le lendemain matin, il reçoit effectivement l'ordre de quitter Salonique pour aller à Constantinople. Dans le récit du rêve, Loti ne peut avoir accès qu'à une partie d'Aziyadé, alors qu'il aurait été si simple pour Samuel d'envoyer une photo d'Aziyadé. L'expression « larguer les voiles », littéralement « se débarrasser de ses voiles », est habilement juxtaposée à la première mise en évidence des cheveux de la bien-aimée. N'est-ce pas la partie la plus *sacrée* de la femme voilée ? Chose curieuse, Aziyadé ne se voile pas devant Samuel et Achmet, sans doute parce qu'ils partagent la connaissance du mystère oriental. En somme, ces exemples ne font que répéter les caractéristiques de notre définition de l'orientalisme fondamental (typique). En abordant l'analogie qui semble exister entre Aziyadé et l'Orient, nous pourrions mieux qualifier l'orientalisme lotien.

Denise Brahimy, dans un article intitulé « Stamboul, Aziyadé et Loti » établit une correspondance entre Aziyadé et la Corne d'Or qui explique à juste titre l'apparente absence d'intrigue :

L'image d'Aziyadé se dissout dans la corne d'Or et ondoie sur les flots, le paysage a absorbé le personnage quitte à prendre sa forme à l'occasion, avec plus de grâce que d'érotisme et de sensualité, malgré ce que le récit nous dit très clairement du plaisir des corps. C'est une des raisons qui portent à croire que le paysage est omniprésent non parce que l'action et les personnages sont faibles, mais parce que l'auteur a voulu leur laisser assez de transparence pour qu'on voie à travers eux. Loti et Aziyadé pourraient être représentés comme des silhouettes à deux dimensions tandis que Stamboul en a trois. C'est un espace qui les

---

<sup>8</sup> Samuel devient l'ami intime de Loti. C'est grâce à lui et à Achmet qu'il pourra mettre en marche plusieurs subterfuges pour faire sortir Aziyadé du harem. Loti décrit Samuel de la façon suivante : « Il était tout dépenaillé, pieds nus, jambes nues, la chemise en lambeaux, mais propre comme une chatte. Ce personnage était Samuel » (p. 46).

englobe, non le cadre d'une histoire qui lui donnerait son importance et sa signification<sup>9</sup>.

Cette explication nous convient, mais nous avons quelques réserves quant à la dissolution d'Aziyadé. Plusieurs passages d'*Aziyadé* laissent entrevoir que l'Orient ou la Turquie peuvent disparaître, « s'en aller » ou encore changer. Nous en citerons quelques-uns dans les lignes qui suivent. Nous croyons plutôt qu'il existe une alternance Aziyadé / Orient qui justifie la non-représentation de l'Orient. Mais avant d'aboutir à une quelconque conclusion, il nous faut connaître l'identité d'Aziyadé.

Aziyadé parle peu et est très silencieuse. Elle sourit toujours, mais ne rit pas : « C'est bien là cette petite personne mystérieuse, qui le plus souvent s'évanouit quand paraît le jour, et que la nuit ramène ensuite, à l'heure des djinns et des fantômes. Elle tient un peu de la vision, et il semble qu'elle illumine les lieux par lesquels elle passe » (p. 98). Ses deux activités principales sont d'aplatir ses cheveux et de teindre ses ongles avec du henné. En d'autres termes, se métamorphoser, devenir autre. Aziyadé serait-elle comme l'Orient occidental, c'est-à-dire l'Orient qui n'est pas autonome et qui vit aux crochets du regard occidental ? De plus, « elle est si forte en pantomime du regard, qu'elle pourrait parler beaucoup plus rarement encore ou même s'en dispenser tout à fait » (p. 100). Le narrateur précise qu'il lui arrive souvent de répondre à quelqu'un en aboutant des extraits de toutes sortes de chansons turques. Ce mode de citations lui donne un « singulier charme oriental » (p. 100). En fait, la petite Circassienne pense rarement par elle-même et s'il lui arrive de raconter un conte ou une histoire religieuse, c'est qu'elle lui vient de Béhidjé, sa mère par adoption. Aziyadé a toujours besoin de l'autre, de son regard ou de son enseignement. Elle est dépendante de l'imagination. Quand Loti tente de lui expliquer l'éclipse avec une orange et un miroir, elle se met en colère et n'accepte surtout pas l'hypothèse que la

---

<sup>9</sup> Denise Brahimi, « Stamboul, Aziyadé et Loti », dans *Charmes de paysage*, p. 52-53.

terre est ronde. Loti se désiste : « À quoi bon du reste cette sottise science, et pourquoi leur ôterais-je la superstition qui les rend plus charmants ? » (p. 126). Aziyadé n'est pas autonome : « Quand tu seras parti, dit-elle à Loti, ce sera fini d'Aziyadé ; ses yeux seront fermés, Aziyadé sera morte » (p. 105). La nuit, Aziyadé incarne ou plutôt *est* l'Orient. Il semble même que l'Orient nécessite un regard occidental pour exister<sup>10</sup>.

Les deux exemples qui suivent mettent en relief l'importance du vêtement oriental dans la définition et la composition même de l'Orient et son charme. Le premier exemple se rapporte à une autre femme qu'Aziyadé. Elle s'appelle Sèniha-hanum et Loti tombe sous son charme en succombant au voluptueux sourire qu'elle lui adresse un jour par la fenêtre de sa voiture sous son voile transparent. Quelques jours après cette aventure, Loti dit à Aziyadé qu'il ne veut plus d'elle et qu'une autre prendra sa place. Aziyadé accepte sa décision, mais elle promet de ne plus jamais revenir. Cependant, dès la première visite de Sèniha à Loti, la déception est grande :

Elle enleva son voile et le féredjé de laine grise qui, par prudence, la couvrait comme une femme du peuple, et laissa tomber la traîne d'une toilette française dont la vue ne me charma pas. Cette toilette, d'un goût douteux, plus coûteuse que moderne, allait mal à Sèniha, qui s'en aperçut. Ayant manqué son effet, elle s'assit cependant avec aisance et parla avec volubilité. Sa voix était sans charme et ses yeux se promenaient avec curiosité sur ma chambre, dont elle louait très fort le bon air et l'originalité. Elle insistait surtout sur l'étrangeté de ma vie, et me posait sans réserve une foule de questions auxquelles j'évitais de répondre (p. 152).

Sèniha est une Orientale qui a toutes les caractéristiques d'une Occidentale selon Loti. Elle ne peut l'intéresser puisqu'elle ferait une tache sur le décor oriental. Comme elle représente l'évolution ou la contamination de la culture française, elle n'est pas pittoresque. Le deuxième exemple concerne Aziyadé et aboutit curieusement à la même conclusion. La veille du départ définitif de Loti, elle organise une petite soirée avec de la musique et

---

<sup>10</sup> D'ailleurs, Aziyadé procède périodiquement à ce qu'elle appelle « le sacrifice des babouches » (p. 137) qui consiste à précipiter dans la Corne d'Or les traditionnelles babouches jaunes, orientales et usées. Il semble

plusieurs invités. Elle est habillée, fidèle à son habitude, à l'orientale. Mais, elle commet une grave erreur : « Aziyadé était dévoilée, et les danseurs pouvaient, par la portière entr'ouverte, apercevoir sa figure. C'était contraire à tous les usages, et aussi à la prudence la plus élémentaire » (p. 185). Aziyadé fait véritablement tache sur le décor, mais tous s'efforcent de ne rien laisser paraître, de ne pas la regarder. Pourtant, d'une façon assez étrange, elle brise la tasse dans laquelle elle buvait du café et se coupe gravement la main : « Le café épais après avoir désagréablement sali ses doigts, se répandit sur le plancher, et l'incident passa sans qu'aucun de nous fit mine de l'avoir remarqué. Cependant la tache s'élargissait par terre, et un liquide sombre tombait toujours de sa main fermée, goutte à goutte d'abord, ensuite en mince filet noir » (p. 187-188). Ce passage est le seul où Aziyadé est vraiment décrite, et, tel un sacrilège pour l'Orient, elle salit l'image orientale représentée. Apparaissant en femme orientale typique mais dévoilée, elle fait concurrence au décor oriental (risquant de passer au premier plan), comme si les deux ne pouvaient coexister, ou alors seulement en alternance. La réalité dévoilée de l'Orientale contrastant avec le décor oriental manifestement décrit de façon clichée, imaginaire et connue (décor flou, fumée, ivresse orientale) n'est pas acceptable pour la représentation de l'Orient qui doit rester pittoresque. L'Orient se doit d'être voilé, sinon il en résulte une violation, une défloration tragique qui cause la « mort » de l'une des deux présences. Effectivement, Aziyadé meurt à la fin du roman. Il reste à déterminer si cette mort est causée par le départ de l'œil du protagoniste occidental ou par le dévoilement. L'Orient, lui, semble éternel. L'auteur insère donc dans son récit des petits éléments qui s'éloignent de l'orientalisme typique. Il suggère une autre vision orientaliste pour mieux la nier ou l'occulter par la suite par différents écrans.

Tous ces gazes, ces mousselines et ces voiles qui cachent les corps et le paysage correspondent aux brouillards et aux bruines en description. Le

---

s'agir d'une offrande rituelle à la divinité Orient.

monde voilé possède un pouvoir (tel l'ensorcellement dont nous parlions au chapitre premier). Le voile, il est vrai, sépare, s'impose et crée une distance entre les yeux et l'objet regardé. Par contre, il favorise la fusion, comme un trait d'union, en diminuant les frictions et en adoucissant le contact. De plus, il manifeste une féminité. Ainsi, il nous sera plus facile de comprendre les changements de décors et de vêtements dans *Aziyadé* en examinant les transformations du personnage Loti de même que l'impact imposé par l'étoffe sur la description de l'auteur qui remet en question son orientalisme.

Nous avons vu, au chapitre trois, que le paysage turc n'est pas représenté puisqu'il est complètement vidé de toutes ses formes ou alors pastellisé, affaibli de toute sa « concentration » orientale. Par les exemples qui suivront, nous voulons démontrer que le vêtement<sup>11</sup>, au contraire, quand il est décrit, capture littéralement tout l'éclat<sup>12</sup> et détient toute la « concentration » orientale. Le vêtement absorbe tout ce qui est énoncé dans la description ; il supporte la plus grande part d'orientalisme. Le vêtement vient signifier l'Orient.

Quand Loti arrive à Salonique<sup>13</sup>, les deux premières semaines, il doit obligatoirement porter l'habit militaire anglais<sup>14</sup> et ses armes d'officier, car le climat politique l'y contraint : les gouvernements de France et d'Allemagne ont ordonné la pendaison de quelques Turcs en guise de vengeance pour l'assassinat de plusieurs consuls européens par la foule en 1876 à Constantinople (au début de la crise orientale). Cependant, une lettre datée du 2 juin 1876 aborde l'idée du changement de costume dans une petite case qui sert, selon les mots du personnage Loti, aux « changements de décors » depuis, semble-t-il, un bon moment déjà (nous en avons parlé au deuxième chapitre). Loti a donc décidé de transformer son apparence très tôt au tout

---

<sup>11</sup> Le vêtement ainsi que toute étoffe, tout rideau, etc.

<sup>12</sup> Il ne s'agit pas nécessairement de l'éclat amené par la couleur, nous le verrons.

<sup>13</sup> Sa première halte en Turquie.

<sup>14</sup> Le personnage Loti est un Anglais.

début de son séjour. Il mentionne en effet au destinataire de la lettre, William Brown<sup>15</sup>, un lieutenant d'infanterie : « Si vous aviez pu suivre aujourd'hui votre ami Loti dans les rues d'un vieux quartier solitaire, vous l'auriez vu monter dans une maison d'aspect fantastique. La porte se referme sur lui avec mystère. C'est la case choisie pour ces changements de décors qui lui sont familiers » (p. 48).

En fait, cette maison ne sera jamais décrite. Seul le terme « fantastique » lui sera accolé. Cette absence de description, au moment où le lecteur s'attend à en trouver une est souvent remplacée, dans *Aziyadé*, par un simple adjectif qualificatif. Nous soulignerons d'autres exemples plus loin<sup>16</sup>. Loti, de plus, parle de lui-même à la troisième personne et laisse entendre qu'une partie de sa personnalité est entrée dans la case mystérieuse alors que la deuxième partie n'a vu que la porte se refermer et le mystère qui en découle. Par les multiples dédoublements de personne (il / je) du récit, la double personnalité était à prévoir et se manifestera explicitement au cours du récit. Loti, qui parle avec le « je », devient Arif-effendi et parle avec le « il ». La suite de l'extrait cité corrobore cette idée de personnage inventé dans un décor et arborant un costume particulier. La fonction de la cabine d'essayage est donc de faire naître Arif-effendi :

Début de mélodrame. *Premier tableau* : Un vieil appartement obscur. Aspect assez misérable, mais beaucoup de couleur orientale. Des narguilés traînent à terre avec des armes. Votre ami Loti est planté au milieu et trois vieilles juives s'empressent autour de lui sans mot dire. Elles ont des costumes pittoresques et des nez crochus, de longues vestes ornées de paillettes, des sequins enfilés pour colliers, et, pour coiffure, des catogans de soie verte. Elles se dépêchent de lui enlever ses vêtements d'officier et se mettent à l'habiller à la turque, en s'agenouillant pour commencer par les guêtres dorées et les jarretières. Loti conserve l'air sombre et préoccupé qui convient au héros d'un drame lyrique. [...] elles lui passent une veste dorée à manches flottantes, et le coiffent d'un *tarbouch* (p. 48-49).

<sup>15</sup> Cette lettre a pour origine une véritable lettre adressée à sa tante Nelly Lieutier et qui date du 18 juillet 1876. Presque tous les passages sont repris textuellement (voir l'annexe dans *Aziyadé*, p. 243).

<sup>16</sup> Les mots « pittoresque » et « eski » par exemple. « Eski » signifie : « antique, et [...] s'applique en Turquie aussi bien à de vieilles coutumes qu'à de vieilles formes de vêtements ou à de vieilles étoffes. Les Turcs ont l'amour du passé [...] » (p. 112).

Cet extrait montre que le support du récit, l'habituel décor oriental d'un récit d'Orient, est *a priori* peu éloquent. Le fond du décor est obscur, neutre. Néanmoins, il faut noter une caractéristique commune du récit oriental : c'est un *vieil* appartement. Il semble que pour avoir un cachet oriental, la description doive se référer à ce qui est vieux ou vieilli : c'est le culte de l'*eski*. De plus, le décor est caractérisé par trois aspects qui sont uniquement énoncés et nullement élaborés. D'abord, la couleur orientale. Cette description fait ici appel à toute une série de lieux communs, de clichés tirés d'autres représentations littéraires de l'époque et fait même référence à la peinture orientaliste (nous reviendrons, plus loin dans ce chapitre, sur les clichés). En effet, existe-t-il vraiment une couleur « orientale » ? Puis, les narguilés et les armes incarnent d'autres motifs orientaux ; ils viennent représenter le décor typique oriental. Ils agissent comme éléments-clés qui soutiennent la référentialité du décor. Mais, à l'évidence, une histoire ne devient pas récit d'Orient parce qu'elle mentionne ces éléments<sup>17</sup>.

En effet, tout est orchestré pour que le vêtement oriental « brille » au milieu du tableau. Le reste de la description concerne les vêtements et présente une règle qui prévaut pour toutes les descriptions : le vêtement le plus éclatant est représenté en détails et le reste des éléments évoqués (autres vêtements, paysages, objets) est absorbé dans cette seule *vraie* description. Ainsi, les habilleuses sont peintes par des banalités stéréotypées : des « costumes pittoresques » et des « nez crochus » les résument. Par contre, Loti est longuement décrit<sup>18</sup> et est mentionné comme figurant au milieu du tableau. En outre, la scène se passe en silence, ce qui amène le lecteur à ne pouvoir imaginer que la vision de Loti en train de se faire costumer en Arif. Le sujet, comme nous l'avions vu au chapitre précédent, se dissout dans le tableau non pas comme personne, mais bien comme Loti officier de marine ;

---

<sup>17</sup> Dans la véritable lettre (adressée à sa tante), Loti écrit : « [...]avec grand cachet oriental : des narguilés traînent à terre avec des armes... » (p. 243), comme si ces deux objets révélaient tout l'Orient typique et « suffisaient ».

<sup>18</sup> Nous avons abrégé la description puisqu'elle est très détaillée.

il devient doublement fictif. La case de changement de décors a pour rôle de faire disparaître le décor, les alentours de l'objet (ici la personne) à orientaliser<sup>19</sup> (au même titre que le paysage d'Istamboul s'effaçait) pour lui faire subir un processus de métamorphose. Quand un vêtement est décrit pour venir combler le vide, cependant, étant un objet oriental décrit par un Occidental, il ne peut qu'être ajout postérieur selon un point de vue, donc il ne peut qu'être orientaliste. En somme, vider l'Orient, ce n'est pas faire de l'orientalisme puisque l'Objet demeure invisible et cela ne constitue pas un « nouveau » repère auquel un lecteur pourrait se référer<sup>20</sup>.

Or Loti présente son personnage, tout au long du récit, comme un faux Turc, comme Arif le personnage dont le tout Eyoub<sup>21</sup> connaît l'identité véritable, mais joue le jeu : « On savait bien que je ne pouvais m'appeler Arif, et que j'étais un chrétien venu d'Occident ; mais ma fantaisie orientale ne portait plus ombrage à personne, et on me donnait quand même ce nom que j'avais choisi » (p. 97). Le personnage Loti lui-même sait que toute cette entreprise pour vivre en Turc est vaine, tout comme elle l'avait été en France. Toutefois, le regard oriental accepte un Loti déguisé et joue le jeu de l'indifférence. C'est aussi pourquoi le narrateur insiste, notamment dans les lettres qui constituent la narration, sur l'impossibilité de traverser plusieurs obstacles dont la fermeture du harem d'Aziyadé, la haute surveillance par les autorités en ce qui concerne les étrangers, de même que plusieurs autres obstacles physiques, architecturaux et vestimentaires. Pourtant, « S'habiller en Turc à Salonique, dans un costume qui, pour un œil quelque peu attentif, péchait même par l'exactitude des détails ; circuler ainsi par la ville, quand une simple question adressée par un passant eût pu trahir et perdre l'audacieux giaour » (p. 156), c'est s'avouer vaincu. Loti ne se fait pas

---

<sup>19</sup> Selon notre définition, c'est-à-dire qui est ajouté à l'Orient selon un point de vue extérieur et postérieur (répétition, variation, refoulement).

<sup>20</sup> Nous verrons plus loin si empoussiérer l'Orient est de l'orientalisme.

<sup>21</sup> Eyoub est le quartier où il choisit de vivre. C'est le quartier le moins touristique et le plus éloigné du Deerhound, son bateau.

d'illusions. Être habillé, ou plutôt costumé, en Turc, ce n'est pas être ou devenir Turc. La fonction du costume est plutôt de l'insérer dans le décor, dans le tableau : « Je jouis du plaisir d'être en Turc, assis à côté de mon ami Achmet, fumant un narguilé au milieu de ce décor oriental » (p. 204).

Un jour, le vieux derviche d'Eyoub, Hassan-effendi, vient lui rendre visite pendant deux heures et, avant de le quitter, donne son verdict sur la personne de Arif : « Tu es un garçon invraisemblable, et tout ce que tu fais est étrange » (p. 85). Le derviche cite par la suite les motivations de ses conclusions en évoquant sa jeunesse apparente et sa grande culture personnelle, les mystères entourant son pays natal, sa profession, sa connaissance de tous les continents et son choix de venir habiter le petit village d'Eyoub, etc. Le narrateur du récit semble vouloir mettre l'accent sur l'impossibilité et l'incongruité de Loti dans le décor. Loti devient lui-même un spectacle ; par un mécanisme d'absorption de ce qui l'entoure, tout devient spectacle ; tout le récit prend des airs de *Mille et Une nuits* et Samuel et Aziyadé commencent eux aussi à se déguiser : « Sa personnalité [de Samuel] est comme absorbée dans la mienne, et je le trouve partout dans mon ombre, quels que soient le lieu et le costume que j'aie choisis, prêt à défendre ma vie au risque de la sienne » (p. 53). Aziyadé, quant à elle, doit aussi changer son apparence pour que personne ne la reconnaisse lorsqu'elle visite Loti dans la maison d'Eyoub. De plus, la plupart des descriptions utilisent la métaphore du vêtement pour pouvoir désigner tous les éléments énoncés : « Rien que des vieux turbans dans ce café » (p. 111) ; « Une charte ! marmottait un autre vieux turban vert » (p. 112) ; « Stamboul était enveloppé d'un immense suaire de neige » (p. 169), etc. Le récit est contaminé par l'étoffe.

La conséquence de cette contamination, nous l'avons vu, est l'atmosphère de faux spectacle qui se dégage du récit. Cet aspect de l'orientalisme, que nous avons abordé au premier chapitre en nous référant aux *Mille et Une Nuits*, se traduit particulièrement, dans *Aziyadé*, par la

multitude de renvois intertextuels et de références diverses, dans le monde de la représentation littéraire ou picturale. Le récit est bel et bien une répétition-variation d'un même long texte qui a pour origine *Les Mille et Une Nuits*<sup>22</sup> et qui se perpétue, se répète, par renvois. Cette littérale tradition littéraire permet certaines dérobades à la description puisque plusieurs éléments du voyage en Orient sont déjà sur-décrits et ne laissent plus place à la variation. Ou, au contraire, certaines citations collent si bien au sentiment et à l'atmosphère désirés qu'il ne reste qu'à les intégrer au texte :

[...] Décrire au public indifférent ce Loti que nous aimions n'est pas chose aisée, et les plus habiles pourraient bien s'y perdre. Pour son portrait physique, lecteur, allez à Musset ; ouvrez « Namouna, conte oriental » et lisez :

Bien cambré, bien lavé ; .....  
Des mains de patricien, l'aspect fier et nerveux.  
Ce qu'il avait de beau surtout, c'étaient les yeux. (p. 41)

Puis, la description se précise et intègre une citation de Victor Hugo : « Les Ondines ». En fait, tout le récit est constitué de citations de Musset, Hugo, des poètes persans ou arabes, mais aussi de lettres écrites par Loti (l'auteur) ou des bribes de son journal intime. Il faut noter que toutes ces sources et ces références sont modifiées, soit par le changement d'une lettre dans un mot ou de quelques mots dans une phrase ou par le détournement du contexte :

L'Orient ! L'Orient ! qu'y voyez-vous, poètes ?  
Tournez vers l'Orient vos esprits et vos yeux !<sup>23</sup>

Ces quelques vers du poème d'Hugo sont cités correctement, à l'exception d'une lettre : dans le poème original, le mot « Orient » s'écrit avec une minuscule et détermine uniquement le point cardinal. Ainsi, par ce phénomène d'emprunt littéraire, la variation est libre. Le texte *Aziyadé* manifeste son orientalisme par d'autres références extratextuelles, entre autres : « On s'imagine avoir été visité par quelque rêve des *Mille et Une Nuits* [...] » (p. 165) ; « On croirait circuler dans un conte fantastique illustré

<sup>22</sup> Nous faisons bien sûr allusion à notre définition de l'orientalisme (premier chapitre).

<sup>23</sup> C'est le poème « Chants du crépuscule » de Victor Hugo cité dans *Aziyadé* (p. 113).

par Gustave Doré » (p. 110). Notre but n'est pas de relever chacun de ces nombreux renvois, mais plutôt d'en souligner l'intérêt pour ce qui a trait à la notion de répétition-variation que nous avons déjà abordée. Ces références incarnent de véritables marques de référentialité occidentale qui réduisent le dépaysement tout comme l'aspect artificiel du paysage. Loti avoue qu'il ne s'agit que d'un conte et de la variation-répétition que cela implique. Cependant, elles viennent valider l'*orientalité* du décor et représentent un souci de vraisemblance esthétique pour confirmer la conformité des récits d'Orient (romans ou récits de voyage) entre eux. En somme, l'idée de correspondance est beaucoup plus importante que l'effet de réalité. Loti paraît plus enclin à vider le paysage qu'à le remplir ; est-il plus discret ? D'un autre côté, il ajoute lui aussi un détail au décor : lui-même, dépersonnalisé, en toute conformité avec le décor.

Pour valider notre explication quant à l'hypothèse du vêtement qui absorbe toute la description, nous citerons deux passages pour procéder à une analyse commune et plus globale du texte. Par cette façon de faire, notre intention est de démontrer que l'orientalisme lotien est basé sur un nombre assez limité de motifs orientaux qui varient de forme, d'intensité, etc. Voici un premier extrait d'*Aziyadé* qui présente la description de la caravane impériale des cadeaux pour La Mecque :

Le cortège parti du palais de Dolma-Bagtché va s'embarquer à l'échelle de Top-Hané, pour se rendre à Scutari d'Asie. En tête, une bande d'Arabes dansent au son du tam-tam, en agitant en l'air de longues perches enroulées de banderoles d'or. Des chameaux s'avancent gravement, coiffés de plumes d'autruches, surmontés d'édifices de brocart d'or enrichis de pierreries ; ces édifices contiennent les présents les plus précieux. Des mulets empanachés portent le reste du tribut du Khalife, dans des caissons de velours rouge brodé d'or. Les ulémas, les grands dignitaires, suivent à cheval, et les troupes forment la haie sur tout le parcours (p. 86).

Puis, le deuxième extrait. Il s'agit d'une visite au padishah :

Tout est blanc comme neige dans les cours du palais de Dolma-Bagtché, même le sol : quai de marbre, dalles de marbre, marches de marbre ; les gardes du sultan en costume écarlate, les musiciens vêtus de bleu ciel

chamarrés d'or, les laquais vert-pomme doublés de jaune-capucine tranchent en nuances crues sur cette invraisemblable blancheur. Les acrotères et les corniches du palais servent de perchoir à des familles de goélands, de plongeurs et de cigognes. Intérieurement, c'est une grande splendeur. Les hallebardiers forment la haie dans les escaliers, immobiles sous leurs grands plumets, comme des momies dorées. Des officiers de gardes, costumés un peu comme feu Aladdin, les commandent par signes. Le sultan est grave, pâle, fatigué, affaissé (p. 107).

Par la suite, cette description s'attarde particulièrement aux chibouks (longues pipes) et aux zarfs (pieds des tasses à café) qui paraissent tous « enrichis de pierreries », en « argent ciselé », « entourés de gros diamants taillés en rose » ou encore enfouis sous « une quantité de pierres précieuses » (p. 107). Or loin de s'intéresser aux sujets principaux de ces deux extraits, à savoir les cadeaux pour La Mecque et le sultan, le narrateur met en évidence, d'une part, les parures des chameaux et des mulets et, d'autre part, les gardes et hallebardiers du sultan de même que les pipes et les pieds des tasses à café. Loti privilégie l'esthétique de l'ornementation tout en occultant le sujet principal.

En effet, les cadeaux ne sont pas décrits et nous savons seulement qu'ils sont « les présents les plus précieux ». Rien d'autre. Ne sont décrits que les contenants. Pour ce qui est du sultan, seuls ses subalternes font l'objet d'une description. Il semble donc que le sujet réel du récit soit souvent évité et abordé par ricochet. Ainsi, c'est le vêtement le plus éclatant, la plupart du temps, qui est décrit même s'il ne tient pas une place prépondérante dans le récit ou s'il n'est pas revêtu par la personne qui doit être mise en évidence. Tous les adjectifs qui contribuent à qualifier les vêtements viennent connoter le reste du tableau présenté par contamination et tous les éléments qu'il contient. Par exemple, un vêtement est souvent décrit en détails à la façon dont le lecteur se représente les toiles des peintres orientalistes et à l'aide d'éléments-clés du lexique oriental (la soie [surtout la verte], le brocart d'or, les plumes de même que tous les emprunts des Occidentaux à la mode orientale telle que nous l'avons mentionnée au chapitre deux). Il déteint alors littéralement sur les autres éléments mentionnés. Par conséquent, le sujet

principal<sup>24</sup> occulté *revêt* les adjectifs attribués au vêtement. Les autres mentions d'objets, de sentiments ou de paysages que contient la description empruntent aussi certains qualificatifs énoncés parce que, chez Loti, le décor se vide de son contenu ou le tableau est presque invisible ou du moins voilé ; le lecteur a très peu de points de repère. Pour rendre l'explication plus claire, nous allons analyser chacun des extraits cités plus haut.

D'abord, le passage des cadeaux pour La Mecque. Ici, le narrateur distingue les hommes et les animaux. En effet, les hommes sont décrits comme étant en bande ou en troupe. Certains sont à la tête de la caravane et dansent alors que les autres, peut-être plus sérieux parce que ce sont des ulémas (savants religieux) et des dignitaires, « forment la haie » mouvante en délimitant le parcours puisqu'ils sont à cheval. En ce qui les concerne, la description ne va pas plus loin. Ces personnes composent donc le fond du *tableau* et nous pourrions même dire qu'ils sont *effacés*. Au centre, par contre, se trouvent des chameaux et des mulets qui transportent « gravement » les cadeaux. Les animaux sont ceux qui arborent l'orientalité du décor : les plumes, les tissus et les pierres dont ils sont ornés en témoignent. Cependant, le trésor qu'ils portent est un mystère, dissimulé dans des assemblages incroyables ou caché au fond de caissons de velours. Le narrateur, encore une fois, ne nous en livre surtout pas le secret. Il se défile en ne détaillant que ce qui est facilement perceptible, connu, bref il ne nous sert qu'une série de clichés et de lieux communs : des Arabes qui dansent au son du tam-tam, des banderoles, des chameaux qui s'avancent gravement, des mulets empanachés, du velours rouge brodé d'or, etc. Le lecteur habitué aux récits d'Orient n'y voit que de la redondance et un manque d'originalité flagrant et peut-être même volontaire.

Le deuxième extrait, quant à lui, présente une visite au calife. Il met en évidence le contraste des costumes des gardes (« costume écarlate »,

---

<sup>24</sup> Nous parlons ici du sujet de la description. Il ne s'agit donc pas nécessairement d'une personne. Le sujet peut être un objet, un sentiment, un événement, etc.

« musiciens vêtus de bleu ciel et chamarrés d'or, les laquais vert-pomme doublés de jaune-capucine »). Cet extrait montre aussi un deuxième contraste, celui des costumes des gardes et autres subalternes qui « tranchent en nuances crues sur cette invraisemblable blancheur », sur le fond marbré du décor. En fait, le terme « invraisemblable blancheur » n'est pas surprenant chez Loti puisque celui-ci ponctue très souvent son écriture de cette forme de motif littéraire. Ces motifs qualifient la description même de l'auteur, donnent une appréciation sur le contexte comme si Loti nous disait que sa mise en scène paraît impossible, mais qu'elle est bel et bien réelle<sup>25</sup>. Cet énoncé littérarise son récit. La remise en cause du décor paraît être un effet de réalisme en ce qui concerne l'Orient. En se questionnant sur la représentation de l'Orient, Loti trahit une vérité de la mystification orientale.

De plus, dans cet extrait, se glisse à nouveau l'impression que le « trésor » est au centre du décor : « Intérieurement, c'est une grande splendeur ». Le narrateur avoue encore avoir trouvé quelque chose d'extraordinaire, mais il laisse le lecteur perplexe : qu'est-ce qui est si splendide ? Selon cette description, il s'agit des costumes contrastants si nous évaluons l'« intensité » des adjectifs. Le reste de la description, d'ailleurs, insiste plutôt sur un élément du décor peu éclatant : le sultan qui est pâle, grave et affaîsé. En fait, le sultan, qui devrait être l'élément le plus important dans la description, est relayé au même degré que le fond de marbre invraisemblable. Les gardes et hallebardiers qui « font la haie »<sup>26</sup>, quant à eux, semblent costumés comme les premiers subalternes nommés, mais ne « tranchent » pas sur le décor à cause de certaines particularités de la description. D'abord, ils forment la haie et sont immobiles, ce qui les rapproche beaucoup plus des hommes du premier passage cité. Puis, ils sont

---

<sup>25</sup> Nous pourrions aborder davantage le sujet, mais là n'est pas le but de ce mémoire. Toutefois, cette caractéristique de l'écriture lotienne renforce chez lui la confusion roman-récit de voyage puisque ce procédé de justification de l'invraisemblable, aussi repérable par les mots « presque », « on dirait » « cela paraît », etc., vient remémorer au lecteur que Loti est voyageur, qu'il s'est trouvé sur les lieux.

<sup>26</sup> Nous reviendrons sur cette expression.

comparés à des momies dorées ou sont « costumés un peu comme feu Aladdim » et ils communiquent par signes. Leurs habits sont sans doute éclatants, mais la description utilise plutôt un lexique mortuaire additionné d'un cliché (« momies dorées ») et d'un stéréotype, c'est-à-dire d'un trait descriptif qui induit une représentation culturelle préexistante<sup>27</sup> (« feu Aladdim »).

En outre, le rapprochement de ces deux passages par l'analyse permet de constater que le vocabulaire lotien n'est pas extrêmement varié (ce que nous avons remarqué dans toutes nos lectures et ce que d'autres critiques se sont fait un plaisir de souligner<sup>28</sup>). Chaque description de vêtement parle de plumes, de doré, de soie (souvent verte), de contrastes et de nuances, de brocart, de velours (souvent rouge), de pierreries et de broderies de fil d'or, par exemple. Chaque élément est associé différemment à une couleur, à un angle de vue, à un moment du jour ou alors il est mis en contraste sur un fond qui détonne. Les mots qu'utilise l'auteur sont tellement répétitifs qu'ils deviennent des clichés intratextuels. Par exemple, les expressions « avancer gravement » et « être grave » que nous retrouvons dans les deux extraits forment un cliché. Celui-ci incarne une unité linguistique expressive, non décomposable et qui doit être analysée en bloc : c'est une expression figée appartenant au champ littéraire et visant à séduire, à rendre la description plus belle littérairement. Cette séduction, que nous avons soulignée au deuxième chapitre, n'est surtout pas à minimiser en ce qui concerne la personnalité de Pierre Loti. Ainsi, les répétitions et les clichés n'ont qu'un seul but : rendre la description uniforme mais séduisante. Par exemple, dans la description des pipes à long tuyau et des tasses :

---

<sup>27</sup> Pour les définitions des mots « cliché », « stéréotype », « lieu commun », etc., consulter Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti* (notamment l'introduction, p. 16).

<sup>28</sup> L'ouvrage de Suzanne Lafont est assez éloquent à ce sujet. L'auteur souligne notamment certaines critiques virulentes de Segalen et de Breton.

Des serviteurs à genoux vous allument des chibouks de deux mètres de long à bout d'ambre, enrichis de pierreries, et dont les fourneaux reposent sur des plateaux d'argent. Les *zarfs* (pieds des tasses à café) sont d'argent ciselé, entourés de gros diamants taillés en rose, et d'une quantité de pierres précieuses (p. 107).

Malgré l'emploi de mots typiquement turcs ou arabes qui orientalisent le récit, l'effet occasionné par les pierres précieuses et les métaux de même que tous ces noms inconnus dissimule beaucoup plus qu'il ne montre. D'abord en utilisant « chibouk » au lieu de « pipe à tuyau » et « zarf » au lieu de « pieds des tasses à café ». Aussi, en surchargeant de pierres l'objet à décrire. Bref en se l'appropriant, et aussi en uniformisant le récit : chaque description s'applique à chaque vêtement et peut être interchangeable. Il en découle que le vêtement s'abstrait et se « diffuse ».

Tous ces procédés si particuliers à l'écriture lotienne ont pour conséquence de réduire l'impact de l'énoncé, de réduire la visibilité du sujet principal de la description et de focaliser sur les détails. Les cadeaux pour La Mecque et le padishah ne sont pas dévoilés et demeurent dans le registre de l'indescriptible, du splendide, de l'incroyable et de l'inouï. Seuls les déguisements des animaux et ceux des gardes, des musiciens et des laquais paraissent au centre de la description, et donc importants. Par contamination, la description en entier, malgré tout, prend des airs de *Mille et Une Nuits* : si les coffres du trésor et les subalternes du padishah sont décrits de façon si éclatante, les trésors et le padishah lui-même sont sûrement aussi éclatants. Or le reste du décor est laissé à l'imagination du lecteur. Peut-on croire à une stratégie d'écriture ? En somme, Loti demeure un orientaliste typique, même s'il vide l'Orient d'une partie de sa représentation (qui est remise en cause), parce que l'étoffe, ou le costume, est un motif ultime d'orientalisme contaminant qui fait de l'ensemble du représenté lotien une représentation orientaliste.

Les lignes suivantes vont nous permettre d'aborder ce qu'il convient d'appeler un lieu commun de la critique littéraire contemporaine : l'accusation de l'écriture lotienne comme étant elle-même une écriture remplie de clichés. En effet, le cliché semble à propos pour expliquer l'écriture du vide de Loti puisqu'il nous apparaît comme un élément-clé qui ne souligne que sa réalité textuelle et qui représente le vide. Il incarne sommairement le pas-encore-dit d'un déjà-vu. Suzanne Lafont le définit comme le « dernier reflet de quelque chose qui répète sa disparition prochaine<sup>29</sup> ». En ce sens, il n'est pas surprenant de constater que l'exotisme en général en regorge car, selon les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, *l'ailleurs* est souvent mis en péril par le progrès et la modernité grandissante. Le cliché peut, à notre sens, jouer le rôle d'un dispositif qui facilite la domestication de l'étrangeté et convient particulièrement à l'écriture lotienne. Loti et le cliché ont des objectifs assez semblables : atteindre l'éternel dans l'instantané<sup>30</sup>, l'image dans le langage, faire surgir l'inouï du déjà-dit et montrer l'indicible. Le cliché était inévitable pour Loti : « Création-effet, vêtement d'apparat du style que chacun peut endosser comme un costume d'emprunt, le cliché ne manque pas de prestance et ressemble assez à Loti vu par ses contemporains »<sup>31</sup>.

Nous allons plutôt aborder les lieux communs, ici, pour répondre à une question que nous avons soulevée plus tôt : est-ce une stratégie pour Loti que d'écrire des clichés, des lieux communs ou des stéréotypes ? Une lettre de Plumkett adressée à Loti dans le chapitre intitulé « Eyoub à deux » d'*Aziyadé* semble le confirmer :

Et puis enfin, peut-être parce que vous avez reçu un grain de poussière dans l'oeil, peut-être parce que votre lampe s'est mise à fumer comme vous acheviez votre lettre, peut-être pour moins que cela, vous terminez en nous lançant la série des lieux communs édités au siècle dernier ! je crois vraiment que les lieux communs des frères ignorantins valent encore

---

<sup>29</sup> Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, p. 17.

<sup>30</sup> Voir à ce sujet les analyses de Jacques Dubois dans *Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle* (le chapitre sur Loti).

<sup>31</sup> Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, p. 15.

mieux que ceux du matérialisme, dont le résultat sera l'anéantissement de tout ce qui existe (p. 120).

Loti ne semble pas offensé par cette critique de Plumkett puisqu'aucune explication ne figure dans sa réponse à cette lettre. De plus, s'il insère cette lettre dans les feuillets qui constitueront le récit de l'officier de marine, c'est peut-être qu'il assumait cette remarque<sup>32</sup>. Notre analyse d'*Aziyadé* a révélé que les lieux communs sont particulièrement éloquents quand ils contiennent le mot « Orient ». En voici quelques-uns : « Quelque chose comme de l'amour naissait sur ces ruines, et l'Orient jetait son grand charme sur ce réveil de moi-même, qui se traduisait par le trouble des sens » (p. 50). Cette phrase est un lieu commun (elle en comporte même plusieurs) parce qu'elle renvoie à une opinion qui est banale, courante et consensuelle : les ruines, le charme et l'ivresse de l'Orient. En somme, rien de neuf ou d'original. En voici d'autres : « Son voile est imprégné des parfums d'Orient », « les toilettes européennes heurtant les équipages et les costumes d'Orient », « L'Orient a du charme encore ; il est resté plus oriental qu'on ne le pense » , « Leur forme [les caïques du sultan] ont l'élégance originale de l'Orient ; ils sont d'une grande magnificence, entièrement ciselés et dorés, et portent à l'avant un éperon d'or », « une foule innombrable se pressait sur tout ce parcours, une de ces foules turques auprès desquelles les plus luxueuses foules d'Occident paraîtraient laides et tristes » ( respectivement, pp. 60, 69, 76, 78, 79), etc. Le récit en entier est basé sur ces lieux communs. En plus, toutes les citations qui précèdent plusieurs chapitres sont aussi des lieux communs de la pensée occidentale. La plus grande partie de ces lieux communs se rapportent à l'élégance et au charme des Orientaux et ne font qu'expliquer davantage l'importance du vêtement, pour un Occidental, dans la description de l'Orient.

---

<sup>32</sup> D'ailleurs, dans *Fleurs d'ennui*, Plumkett dénonce ouvertement les fleurs de rhétorique qu'emploie Loti quand il écrit. Loti se défend très peu ( Suzanne Lafont, p. 23).

Cependant, nous avons démontré que le personnage ne devient pas Turc en se costumant avec des vêtements « turcs » puisqu'il conserve toujours un air déguisé. Il semble que Loti change de personnalité et devienne Arif par un autre processus et d'une façon plus hasardeuse que planifiée et volontaire :

Puisse Allah accorder longue vie au sultan Abd-ul-Hamid, qui fait revivre les grandes fêtes religieuses, les grandes solennités de l'islam ; Stamboul illuminé chaque soir, le Bosphore éclairé aux feux de Bengale, les dernières lueurs de l'Orient qui s'en va, une féerie à grand spectacle que sans doute on ne reverra plus. Malgré mon indifférence politique, mes sympathies sont pour ce beau pays qu'on veut supprimer, et tout doucement je deviens Turc sans m'en douter (p. 80).

Loti (nous parlons toujours du personnage, ne l'oublions pas) devient Turc non pas en se costumant, mais bien par son attitude et par le fait que, sans s'en rendre compte, il énonce les lieux communs répétés à propos d'Istamboul, le Bosphore et l'Orient qui disparaît. Le glissement de nationalité survient à l'improviste et est assez peu expliqué, ce qui n'est pas nouveau ou surprenant dans ce récit. Loti parle comme un Turc. Il n'est pas déguisé en Turc ; il n'est d'ailleurs plus Loti puisqu'il se prénomme Arif. S'il n'est pas Turc et s'il n'est pas Loti, qui est-il donc ? Quelle est son identité ? A-t-il une identité ? Il semble que, par l'Orient, le personnage ait la possibilité de se sublimer lui-même, voire de s'anéantir. Il devient lui-même vide et incarne une perte d'identité au même titre que le stéréotype incarnait la perte d'un sens. Ainsi, lui et Aziyadé représentent un couple parfait : Arif est dépersonnalisé et Aziyadé n'a aucune *substance* ou *être* . Aucun lecteur n'a accès à Aziyadé, car, d'une part, elle a peu de présence dans le récit et, d'autre part, parce qu'elle ne parle que le turc. De plus, comme nous le mentionnions au début de ce chapitre, elle ressemble beaucoup plus à un fantôme qu'à une femme : « Je suis resté seul avec la femme au voile, aussi muette et immobile qu'un fantôme blanc » (p. 60), « Je tremble en la touchant, ce premier contact me pénètre d'une langueur mortelle, son voile est imprégné des parfums de l'Orient, son contact est ferme et froid » (p. 60), « Son pas ne fait aucun bruit ; ses mouvements sont souples, ondoyants, tranquilles, et ne s'entendent

pas » (p. 99), « Ma veste dorée brille légèrement dans l'obscurité. [...] Une petite barque est là qui stationne. — Elle contient une vieille négresse hideuse enveloppée d'un drap bleu, un vieux domestique albanais armé jusqu'aux dents, au costume pittoresque ; et puis une femme, tellement voilée qu'on ne voit plus rien d'elle-même qu'une informe masse blanche » (p. 60).

Chacun de ces passages corrobore une seule et même idée : l'utilisation du tissu pour camoufler tout sujet potentiel et présenter plutôt l'imprécision, et le vide qui en découle. Aziyadé est rarement nommée et toujours décrite de loin ou de haut. Elle est la « femme au voile » ou « une informe masse blanche ». Elle a les caractéristiques d'une morte : elle est muette, immobile, ferme au toucher, froide et silencieuse. De plus, son voile paraît substantier l'Orient alors qu'elle semble se désagréger. Ainsi, quand Loti la touche, il est pénétré d'une « langueur mortelle », comme si le contact avec l'Orient à « l'état pur » rendait toute identité confuse et instable. Les autres figurants sont soit enveloppés, soit qualifiés d'une expression qui se fonde sur les lieux communs : « armé jusqu'aux dents, au costume pittoresque ». Le résultat est le même. Les lieux communs, les clichés et les « enveloppements » renchérisent sur le vide et l'anéantissement du récit. L'écriture tait plus qu'elle n'explique.

En effet, plusieurs mentions des villes ou quartiers turcs donnent lieu à des descriptions par taches qui déforment l'espace en s'agrandissant : « Salonique n'est plus bientôt qu'une tache grise qui s'étale sur des montagnes jaunes et arides, une tache hérissée de pointes blanches qui sont des minarets, et de pointes noires qui sont des cyprès. [...] Quatre grands sommets mythologiques s'élèvent au-dessus de la côte déjà lointaine de Macédoine : Olympe, Athos, Pélion et Ossa » (p. 65). Cette description semble liquéfier graduellement le paysage ; ce dernier perd sa « concentration » et se répand. La fin de l'extrait ne mentionne pas gratuitement les monts de la mythologie. Puisqu'ils surplombent tout ce qui est décrit et qu'ils sont présentés comme

étant sur le registre de l'apparition mythique, leur existence véritable comme montagne semble mise au second plan par le narrateur. Un autre écran s'est imposé.

Deux autres extraits, à ce sujet, retiennent notre attention. Ils concernent les taches ou les métaphores mortuaires<sup>33</sup>, ce qui revient ici au même : « Une tristesse profonde s'étendit sur moi comme un suaire » (p. 86), « Je sens la terre qui manque sous mes pas, le vide se fait autour de moi, et j'éprouve une angoisse profonde... [...] Tant que je conserverai ma chère vieille mère, je resterai en apparence ce que je suis aujourd'hui. [...] Puis je disparaîtrai sans laisser trace de moi-même » (p. 89). Ces deux passages évoquent eux aussi une disparition graduelle. Mais il faut noter que le décor ou le sujet mis en place disparaît, car il est contraint de disparaître par l'ajout d'un élément *sur* le tableau : un suaire qui *s'étend* et Arif qui supplante Loti. Il en ressort que le vêtement (ici le suaire) a pour fonction de venir s'étendre graduellement sur le décor de façon à s'imposer et à contaminer l'ensemble de la description. Les nombreux voiles, rideaux, nuages de poussières, crépuscules du soir, etc. exercent cette fonction de dissimulation dans *Aziyadé*.

La dissimulation entraînée par le vêtement passe presque inaperçue dans *Aziyadé*, car le récit en entier semble flotter dans l'incertitude, le vide et l'absence de rebondissements. À peu près tous les discours tenus dans le récit n'ont pas d'aboutissements, toutes les questions posées demeurent sans réponse. Marie-Paule de Saint-Léger souligne que « ces discours "muets" d'*Aziyadé*, volontairement vagues ou indéterminés, constituent une force exceptionnelle dans le texte et forment, selon Roman Ingarden et Wolfgang, des "structures d'appel" »<sup>34</sup>. Ces structures du vague et du mystère sont, en

---

<sup>33</sup> Ce mémoire en entier aurait pu avoir pour sujet la signification de ces métaphores mortuaires employées dans tous les sens et dans toutes les circonstances tellement elles sont nombreuses.

<sup>34</sup> Marie-Paule de Saint-Léger, *Pierre Loti l'Insaisissable*, p. 118.

somme, des stratégies pour séduire le lecteur. Le silence du récit se trouve souvent amplifié par la négation de dire, la négation de la révélation : « Je ne vous raconterai point quelles circonstances m'ont amené dans ce recoin de l'Orient ; ni comment j'en suis venu à adopter pour un temps le langage et les coutumes de la Turquie - même ses beaux habits de soie et d'or » (p. 123). Le narrateur enchaîne plutôt sur une de ces nombreuses descriptions de style journalistique : « Voici seulement, ce soir 30 décembre, quelle est la situation : Beau temps froid, clair de lune » (p. 123). Il s'agit d'un silence volontaire qui est d'une importance primordiale pour l'interprétation du texte. Nous croyons que ces « manques » dans la narration constituent une importante entrée dans l'explication de l'orientalisme (si orientalisme il y a ) lotien, particulièrement parce que Loti dit lui-même qu'il n'en révélera aucun secret.

Le vide, en littérature, est comblé par le lecteur. Ainsi, quand le narrateur crée une situation de discours sans vraiment réaliser de discours, il se construit un « blanc » ou un non-dit hétérogène à toute forme de récit. En ce sens, l'orientalisme lotien serait très divers puisque le processus d'ajout postérieur qui le définit serait du ressort du lecteur. Puisque le discours n'est pas assumé, le lecteur prend automatiquement le relais et poursuit, de son côté, la création. Par exemple, Loti et Aziyadé sont demeurés un mois dans la seule « ivresse des sens ». Un jour, Aziyadé convoque Samuel pour être leur traducteur. Elle pose ses questions : « Où es-tu né ? Où as-tu vécu ? Quel âge as-tu ? As-tu une mère ? Crois-tu en Dieu ? Es-tu allé dans le pays des hommes noirs ? As-tu eu beaucoup de maîtresses ? Es-tu un seigneur dans ton pays ? » (p. 56). Aucune réponse ne paraît dans le récit et nul ne sait si Aziyadé obtient ses réponses. Six mois plus tard, alors que Loti a appris à parler la langue turque, survient une rencontre importante : Aziyadé arrive enfin à Eyoub :

Le soleil était couché depuis deux heures quand un dernier caïque s'avança seul ; [...] une femme voilée était assise à l'arrière sur des coussins. Je vis que c'était elle. Je pris sa main sans mot dire, et l'entraînai en courant vers ma maison, oubliant le pauvre Samuel, qui resta dehors. [...] Quand elle fut là, dans cette chambre préparée pour

elle, seule avec moi, derrière deux portes garnies de fer, je ne sus que me laisser tomber près d'elle, embrassant ses genoux. Je sentis que je l'avais follement désirée : j'étais comme anéanti (p. 98).

Auparavant, Loti ne connaissait Aziyadé que par les sens. Ils n'avaient jusqu'alors jamais échangé de pensées, d'opinions. Leur communication était soumise à un interprète. Lui, l'Occidental, elle, l'Orientale, ne se connaissaient que de l'extérieur. Aucune compréhension de l'autre n'était envisagée. Quand ils se trouvent seuls tous les deux, Loti est anéanti. Rien ne se passe. Ce moment attendu se révèle décevant. Aucune réponse ne peut être divulguée : « Alors j'entendis sa voix. Pour la première fois, elle parlait et je comprenais [...]. Et je ne trouvais plus un seul mot de cette langue turque que j'avais apprise pour elle ; je lui répondais dans la vieille langue anglaise des choses incohérentes que je n'entendais même plus » (p. 98). Confronté à l'autre qu'il croyait pouvoir apprivoiser, Loti perd tous ses moyens et demeure confondu dans le même désordre des sens qu'avant.

Aziyadé, quant à elle, ne s'attarde même pas à essayer de comprendre ce que lui dit Loti dans un charabia anglo-turc :

Elle, elle me regardait avec extase, mais je voyais que sa tête n'y était plus, et que je parlais dans le vide.

— Aziyadé, dis-je, tu ne m'entends pas ?

— Non, répondit-elle.

Et elle me dit d'une voix grave ces mots doux et sauvages :

— Je voudrais manger les paroles de ta bouche ! Loti ! *Senin laf yemek isterim* ! (Loti ! je voudrais manger le son de ta voix !) (p. 99).

Cette confrontation Orient/Occident résume peut-être les enjeux de la possibilité de la représentation et de la communication entre les deux peuples dans la littérature. Aziyadé ne parle pas et n'entend plus. Loti parle littéralement dans le vide et du vide. Il semble qu'il fut très près de l'orientalité pure ; nous savons que, comme plusieurs peintres orientalistes, il maîtrise l'Orient esthétique, l'Orient des sens. Qu'en est-il de sa compréhension ? Il semble y avoir une véritable barrière qui empêche cette compréhension. Pourtant, Loti est *passé à l'intérieur*.

## Conclusion

Nous aurions aimé, comme beaucoup d'autres critiques littéraires qui ont *analysé* Loti (l'œuvre et l'homme), ne pas conclure et laisser l'esprit du lecteur errer, trouver sa propre conclusion. En effet, clore le *cas Loti* (mais est-ce possible ?) semble poser véritablement problème si nous nous fions aux multitudes d'opinions et d'idées finales — toutes plus contradictoires les unes que les autres — répertoriées tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Cependant, l'absence flagrante de consensus nous rassure quant à la légitimité de proposer notre propre « solution » à certains aspects de l'énigme.

Les conclusions auxquelles ont abouti quelques critiques littéraires permettront de mieux situer ce que nous avancerons nous-mêmes par la suite. D'abord, Denise Brahimi affirme que la tentation exotique de Loti lui permet de vivre *l'autre tentative*, celle de l'amour hétérosexuel. Elle estime aussi que toute rencontre entre un Européen et d'autres civilisations, aux yeux de Loti, est impossible, condamnée par l'histoire<sup>1</sup>. Alain Quella-Villéger, quant à lui, estime que l'œuvre de Loti a été reléguée dans les tiroirs à tort puisqu'elle anticipe justement les transformations de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle : dénonciation de la dualité colonisation / civilisation, refus de la guerre, valorisation du voyage et de l'étranger, prise de conscience de la renaissance de l'Égypte, etc<sup>2</sup>. Suzanne Laffont, au contraire, affirme que l'œuvre croule sous les clichés ; elle est devenue fossilisée, comme Loti lui-

---

<sup>1</sup> Denise Brahimi a publié un grand nombre d'articles sur Loti et sur l'Orient en général. Pour mieux comprendre ce que nous avançons ici, consulter l'article « Exotisme, Éros et Thanatos dans trois romans de Pierre Loti », dans *Exotisme et création*, p. 287 à 297.

<sup>2</sup> Voir Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti l'incompris* et autres articles.

même<sup>3</sup>. Jacques Dubois, dans une approche plus esthétique, croit que Loti est un pourchasseur d'« instants remarquables » qui cadrent pour une photographie<sup>4</sup>. Lesley Blanch qualifie Loti d'évadé de la réalité<sup>5</sup>, tandis que Marie-Paule de Saint-Léger<sup>6</sup> remet en question l'existence d'Aziyadé et accuse Loti d'avoir « arrangé » son journal intime pour que personne ne se retrouve dans sa véritable identité.

En fait, chaque étude littéraire sur Loti, quel qu'en soit le sujet, nécessite une interprétation de l'homme ou alors une explication éventuelle de plusieurs énigmes biographiques puisque sa réalité est intimement reliée à sa fiction : pourquoi le pseudonyme, les deux professions, l'amour du voyage, etc.? La grande question de ce mémoire est la suivante : pourquoi l'Orient ? Et celle qui lui succédait de très près était : pourquoi ces déguisements ? En somme, nous voulions beaucoup plus insister, ici, sur une explication généralisante que sur un bilan de notre démarche.

De notre mémoire, il se dégage que Loti est un éternel errant. Nous avons insisté en cours de route sur la disparition du sujet Loti (personnage), sur la division de ses identités, sur les changements de décor et sur la dissolution des paysages. En fait, ces remarques que nous avons faites retrouvent toutes une actualisation par l'errance ; c'est pourquoi cette notion n'apparaît pas surprenante, bien qu'énoncée à la fin de notre analyse : « L'idée d'errance est résolument moderne, car le problème du lieu n'a pu se poser qu'avec la reconnaissance de la notion de sujet »<sup>7</sup>. L'hésitation entre Loti et Arif de même que les voyages en bateau, l'errance dans les caïques et les déguisements dans les cases de changements de décor manifestent tous le sentiment évident de se trouver dans un état intermédiaire et passager.

---

<sup>3</sup> Voir Suzanne Laffont, *Suprêmes clichés de Loti*.

<sup>4</sup> Voir Jacques Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*.

<sup>5</sup> Voir Lesley Blanch, *Pierre Loti. Portrait of an Escapist*.

<sup>6</sup> Voir Marie-Paule de Saint-Léger, *Pierre Loti l'insaisissable*.

<sup>7</sup> Alexandre Laumonier, « L'Errance, ou la pensée du milieu », dans *Magazine littéraire*, avril 1997, p. 20.

L'errance se vit dans la marge, sur les frontières, dans l'isthme : « Le lieu de l'errance serait ce non-lieu qui est limite, où se ressentent au plus fort les différences »<sup>8</sup>. C'est de ce fait que nous déduisons que l'Orient de Loti se situe entre deux mondes : la France et l'Ailleurs potentiel, à venir. Cette caractéristique de l'Orient se retrouve aussi dans la description de la plupart des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont tendance à décrire l'entre-deux, la jonction des bâtiments, le contour des choses, etc<sup>9</sup>. Peter Handke, dans *Images du recommencement*, affirme : « Si tu ressens la douleur des seuils, c'est que tu n'es pas un touriste ; et le passage peut avoir lieu »<sup>10</sup>. Loti, avec sa haine des touristes et son amour des cases de changements de décor, vraisemblablement, pouvait *passer à l'intérieur*<sup>11</sup>. Arif habillé en Turc est donc vraiment devenu turc sans s'en douter. Ainsi, toutes les habitudes reliées à l'errance que nous venons de citer explicitent aussi la définition de l'orientalisme que nous avons retenue : répétition, variation, refoulement / exutoire. De plus, notre exemple fétiche des *Mille et Une Nuits* tient toujours puisque chacun des contes de cette œuvre incarne un entre-deux, un état intermédiaire de narration.

En outre, par l'errance nous pouvons expliquer la réduction de toute marque de temporalité dans les écrits lotiens. Celui qui erre se trouve dans le temps du regard sur l'histoire ; il cherche à se situer selon le passé, mais il pense simultanément au futur. Le temps est un instant particulier, conjoint à un lieu-frontière. C'est pourquoi le sujet-narrateur lotien se divise en points de vue extérieur et intérieur difficiles à départager. Nous avons abordé ce phénomène quand nous avons parlé, au deuxième chapitre, de la contradiction des déguisements lotiens, mais surtout au quatrième chapitre quand nous avons souligné que Loti décrivait des intérieurs (de palais, de mosquée, de sa résidence d'Eyoub) comme s'il n'était plus étranger, semblant

---

<sup>8</sup> Alexandre Laumonier, « L'Errance, ou la pensée du milieu », p. 22.

<sup>9</sup> Voir le premier chapitre, p. 17 et les suivantes.

<sup>10</sup> Cité par Alexandre Laumonier, « L'Errance, ou la pensée du milieu », p. 24.

<sup>11</sup> Rappelons que nous avons abordé ce sujet à la fin du quatrième chapitre.

s'exclure des Européens, cependant, demeurant incapable de quitter pour de bon sa vieille mère pour rester en Turquie ou de comprendre certaines superstitions turques. Le sujet lotien est donc devenu l'espace intermédiaire lui-même puisqu'il attend toujours de changer. Son regard est éternellement le centre d'un monde qui se répète, qui n'a pas de direction ni d'issue.

Il semble que l'errance se soit imposée à Loti. Délaissant le réalisme, mais ne s'en écartant pas complètement, il écrit des romans qui ont l'air de récits de voyage, mais qui sont basés sur des extraits de son journal intime. En fait, l'errance signifie peut-être le refus de s'enfermer dans une quelconque façon de pensée ou dans un genre particulier. L'absence de représentation et de révélation de l'Orient est peut-être uniquement attribuable à cette errance qui rend aveugle : « C'est pour savoir où je vais que je marche »<sup>12</sup>. Notre étude du vêtement révèle toutefois l'élément le plus fondamental dans la représentation de l'Orient :

Dans le processus de sublimation du détail prosaïque, cette désagrégation est l'étape finale, puisque tout se passe comme si le concret ne pouvait débiter sur la scène de la représentation qu'à condition d'être réduit à un état de pure facticité, d'être infiltré à travers une vision myope où tout se fond dans une brume de couleur incertaine et sans éclat. [...] [Nous retrouvons] la même vision de myope, et une construction par juxtaposition de notations hétérogènes qui, dans les cas extrêmes, finissent par réduire les objets de la réalité référentielle à une matière inerte et stupide<sup>13</sup>.

En somme, l'envoilement du paysage de même que l'excès de précisions dans la description des vêtements trahissent une expulsion du signifié du signe. Par conséquent, cette esthétique de description réduit le référent à sa facticité initiale. L'Orient, représenté par les *Mille et Une Nuits* et par une foule d'autres répétitions des *Nuits* mises en abyme, correspond au décor idéal qui se prête le mieux aux clichés. Loti, errant, s'est rendu jusqu'en Extrême-Orient, ce qui prouve la nécessité, pour lui, de se retrouver

---

<sup>12</sup> Cité par Frédéric de Towarnicki, « Heidegger : errance et pensée planétaire », dans *Magazine littéraire*, p. 41.

<sup>13</sup> Naomi Schor, *Lectures du détail*, p. 65.

partout et nulle part à la fois, mais au centre de *quelque chose d'autre*. En fait, qu'il s'agisse d'un Turc, d'un Arabe, d'un Japonais ou d'un Amérindien, l'Autre n'est jamais considéré par rapport à lui-même à force d'être reproduit (picturalement ou littérairement) avec trop d'accessoires. Il devient un mannequin dont le milieu s'efface. Et souvent, chez Loti, c'est le vide qui supplée à la réflexion. Même s'il remet en cause la possibilité de la représentation de l'Orient, Loti est un orientaliste typique, car la description de l'étoffe et du déguisement qu'il propose suffit pour orientaliser l'ensemble de la représentation. Son écriture se délivre du sens ; curieusement, seule une analyse esthétique pouvait le révéler : « Du déjà-vu naît l'étonnement car ce que l'on voit, cette femme, cette place, cet or mourant des soirs, ce labyrinthe où nous guident des phrases connues, est baigné et comme dissous dans une répétition plus ample où il fait figure d'événement : c'est tout le récit qui est répétitif et non telle ou telle formule »<sup>14</sup>. En somme, l'hypothèse du vêtement pour percer l'inconsistance orientale a été valable pour comprendre que l'Orient demeure indicible, fixé dans l'apparat, le cliché, le vide de l'étoffe. Loti se costume et déguise aussi sa représentation de l'Orient. Il déteste les uniformes ; cependant, en drapant son identité et l'« identité » orientale, il les uniformise et les neutralise. Comme le lecteur en apprend beaucoup plus sur Loti que sur l'étranger, la contribution de l'étoffe devient effectivement un motif ultime d'orientalisme.

---

<sup>14</sup> Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, p. 171.

## BIBLIOGRAPHIE

### OEUVRES DE LOTI

LOTI, Pierre, *Aziyadé*, Paris, Garnier Flammarion, 1989.

————— *Journal Intime I (1878-1881)*, Paris, Calmann-Lévy, 1925.

————— *Les Désenchantées. Roman des harems turcs contemporains*, Paris, Calmann-Lévy, 1923.

————— *Voyages (1872-1913)*, Robert Laffont (collection Bouquins), 1991.

### MÉTHODOLOGIE

ALLETON, Viviane, « Le Thème vu de Babel », dans *Poétique*, n°64, novembre 1985, pp. 407 à 413.

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Inédit Point), 1982, pp. 81 à 90.

————— *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BUISINE, Alain, « Un cas limite de la description: l'énumération », dans *La Description*, Paris, Éditions universitaires, 1974, pp. 81 à 103.

BOURDIEU, Pierre, *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1990.

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard (Collection Tel), 1964.

HAMON, Philippe, « Thème et effet de réel », dans *Poétique*, n°64, novembre 1985, pp. 495 à 503.

————— *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette (Collection U), 1981.

POULET, Georges, « Lecture et interprétation du texte littéraire », dans *Qu'est-ce qu'un texte?*, Paris, José Corti, 1975, pp. 63 à 81.

————— *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.

PRINCE, Gérald, « Thématiser », dans *Poétique*, n°64, novembre 1985, pp. 425 à 433.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

RIMMON-KENAN, Shlomith, « Qu'est-ce qu'un thème? », dans *Poétique*, n°64, novembre 1985, pp. 397 à 406.

SCHOR, Naomi, « Pour une thématique restreinte », dans *Littérature*, n°22, mai 1976, pp. 30 à 46.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

## SUR LOTI ET/OU L'ORIENT

(Anonyme) *Le Livre des Mille et une Nuits*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1993 (traduit par J.C. Mardrus).

ASTORG, Bertrand d', *Les Noces orientales : essai sur quelques formes féminines dans l'imaginaire occidental*, Paris, Seuil (Collection Pierres Vives), 1980.

BARTHES, Roland, « Pierre Loti : " Aziyadé" », dans *Le degré zéro de l'écriture suivie de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (Points), 1972, pp. 170 à 187.

BEAUTHÉAC, Nadine, « La maison de Pierre Loti dans l'histoire des demeures exotiques », dans *Loti en son temps* (colloque de Paimpol, juillet 1993), Presses universitaires de Rennes, 1994, pp. 231 à 236.

BEHDAD, Ali, *Belated travelers*, London, Duke University Press, 1994.

BELLEÇ, Contre-Amiral François, « Quand Julien Viaud illustre Pierre Loti », dans *Loti en son temps* (colloque de Paimpol, juillet 1993), Presses universitaires de Rennes, 1994, pp. 181 à 186.

BERCHET, Jean-Claude, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont (collection Bouquins), 1985.

BLANCH, Lesley, *Pierre Loti. Portrait of an Escapist*, U.S.A., Collins, 1983.

BRAHIMI, Denise, *Arabes des Lumières et bédouins romantiques : un siècle de « voyages en Orient » 1735-1835*, Paris, Le Sycomore, 1982.

----- « Exotisme, Éros et Thanatos dans trois romans de Pierre Loti », dans *Exotisme et création* (actes du colloque international de Lyon en 1983), Lyon, Éditions l'Hermès, 1985, pp. 287 à 297.

----- *Femmes arabes et soeurs musulmanes*, Paris, Tierce, 1984.

----- *Images de la femme*, Paris, Delagrave, 1976.

----- « Stamboul, Aziyadé et Loti », dans *Charmes de paysages*, Saint-Cyr-Sur-Loire, C. Pirot, 1994, pp. 44 à 54.

- BRIQUET, Pierre-E., *Pierre Loti et l'Orient*, Neuchatel (Suisse), Éditions de la Baconnière, 1945.
- BUISINE, Alain, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1993.
- *Tombeau de Loti*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988.
- DAUNAIS, Isabelle, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes (L'imaginaire du texte) ; Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1996.
- DELON, Michel, « La promenade des Lumières », dans *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, pp. 29 à 32.
- DELVILLE, Bernard, « Une quête métaphysique », dans *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, pp. 18 à 21.
- DE TOWARNICKI, Frédéric, « Heidegger : errance et pensée planétaire », dans *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, pp. 41 à 42.
- DROULIA, Loukia, *Vers l'Orient par la Grèce*, Paris, Klincksieck, 1993.
- DUBOIS, Jacques, *Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
- DUGAS, Guy, « Loti, le monde arabe et les juifs », dans *Loti en son temps* (colloque de Paimpol, juillet 1993), Presses universitaires de Rennes, 1994, pp. 155 à 168.
- GOLDMANN, Annie, *Rêves d'amour perdus (les femmes dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions Denoël/Gontier (Collection Femme), 1984.
- GROSSIR, Claudine, *L'Islam des Romantiques (1811-1840)*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose (Collection Islam et Occident), 1984.
- GWENHAËL, Ponnau, « Sur les premiers guides de voyage modernes : l'exotisme mis en fiches et en cartes ? », dans *L'Exotisme* (colloque du 7 au 11 mars, Île de la Réunion), Paris, Didier-Érudition, Cahiers CRLH-CIRAOI, n° 5, 1988, pp. 101 à 109.
- JOURDA, Pierre, *L'Exotisme dans la littérature française du Romantisme à 1939*, Paris, PUF, 1956.
- JULLIAN, Philippe, *Les Orientalistes : la vision de l'Orient par les peintres européens au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1977.
- KELLY, K.A., « Introduction de *Vers Ispahan* », dans *Vers Ispahan*, University of Exeter (collection textes littéraires), 1989, pp. V à XIX.

- LACOSTE, Francis, « L'élection de Loti à l'Académie française », dans *Loti en son temps* (colloque de Paimpol, juillet 1993), Presses universitaires de Rennes, 1994, pp. 49 à 60.
- LAFONT, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 1993.
- LAUMONIER, Alexandre, « L'errance, ou la pensée du milieu », dans *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, pp. 21 à 25.
- LE BRIS, Michel, « Écrivain-voyageur ? », dans *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, pp. 24 à 28.
- LECLERC, Yvan, « Le XIX<sup>e</sup> siècle deçà, delà », dans *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, pp. 32 à 35.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Exotisme et discours d'art au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *L'Exotisme* (colloque du 7 au 11 mars, Île de la Réunion), Paris, Didier-Érudition, Cahiers CRLH-CIRAOI, n° 5, 1988, pp. 457 à 465.
- « L'Orientalisme et la critique d'art sous le second empire », dans *Exotisme et création* (actes du colloque international de Lyon en 1983), Lyon, Éditions l'Hermès, 1985, pp. 231 à 243.
- LEGUILLON, Rolande, « Loti et la peur du néant », dans *Loti en son temps* (colloque de Paimpol, juillet 1993), Presses universitaires de Rennes, 1994, pp. 251 à 258.
- LE TARGAT, François, *À la recherche de Pierre Loti*, Paris, Seghers, 1974.
- MAGRI, Véronique, *Le Discours sur l'autre à travers quatre récits de voyage en Orient*, Paris, H. Champion, 1995.
- MARTINO, Pierre, *L'Orient dans la littérature française au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- MATHÉ, Roger, *L'Exotisme*, Paris, Bordas, « L'Univers des lettres », deuxième édition, 1985.
- NOCHLIN, Linda, « L'Orient imaginaire », dans *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, pp. 63 à 96.
- OZWALD, Thierry, « Le néo-romantisme de Loti (ou l'art du poncif) », dans *Loti en son temps* (colloque de Paimpol, juillet 1993), Presses universitaires de Rennes, 1994, pp. 29 à 37.
- PRIDEAUX, Tom et les Rédacteurs des Collections Time-Life, *Delacroix et son temps /1798-1863*, Collections Time-Life, 1971.

- QUEFFELEC, Lise, « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *L'Exotisme* (colloque du 7 au 11 mars, Île de la Réunion), Paris, Didier-Érudition, Cahiers CRLH-CIRAOI, n° 5, 1988, pp. 353 à 364.
- QUELLA-VILLÉGER, Alain, *Pierre Loti l'incompris*, Paris, Presses de la renaissance, 1986.
- « Exotisme et politique : Istanbul, de Pierre Loti à Claude Farrère », dans *L'Exotisme* (colloque du 7 au 11 mars, île de la Réunion), Paris, Didier-Érudition, Cahiers CRLH-CIRAOI, n° 5, 1988, pp. 123 à 134.
- RACHET, Guy et Jean-Claude SIMOEN, *Voyage en Égypte. David Roberts*, France, Bibliothèque de l'Image, 1992.
- RAJOTTE, Pierre, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », dans *Nuit Blanche*, n° 65, hiver 1996-1997, pp. 51 à 54.
- RIBIÈRE, Noelle, « La recherche d'un temps immobile », dans *Loti en son temps* (colloque de Paimpol, juillet 1993), Presses universitaires de Rennes, 1994, pp. 221 à 229.
- SAÏD, Edward, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.
- SAINT-LÉGER, Marie-Paule de, *Pierre Loti l'insaisissable*, Montréal, L'Harmattan Inc. (collection Critiques Littéraires), 1996.
- SIBLOT, Paul, « Orient de l'Occident », dans *Exotisme et création* (actes du colloque international de Lyon en 1983), Lyon, Éditions l'Hermès, 1985, pp. 245 à 255.
- VALÉRY, Paul, « Orient et Occident » et « Orientem Versus », dans *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Gallimard (Collection Idées), 1945, pp. 151 à 159 et pp. 165 à 171.
- VAN LEEUWEN, Richard, « Translating *The Thousand And One Nights* », dans *Les traductions françaises des Mille et Une Nuits*, L'Harmattan (critiques littéraires), 1996, pp. 72 à 92.
- VERRIER, Michelle, *The Orientalists*, New York, Rizzoli International Publications, 1979.
- WAKE, Clive, *The novels of Pierre Loti*, Paris, Mouton The Hague, 1974.
- WETZEL, Andreas, *Partir sans partir (le récit de voyage littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle)*, Toronto, Les Éditions Paratexte, 1992.
- « Décrire l'Espagne : référent et réalité dans le récit de voyage littéraire », dans *Stanford French Review*, XI, 3, 1987, pp. 359 à 373.

## SUR LE VÊTEMENT (histoire et psychologie)

- AMIROU, Rachid, « Mode et exotisme », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 22 à 25.
- (Anonyme) *Au paradis des dames (nouveauautés, modes et confections 1810-1870)*, Paris, Paris-Musées, 1992.
- ANTONIOLI, Roland, « La soie dans les fêtes de la Renaissance », dans *Exotisme et création* (actes du colloque international de Lyon en 1983), Lyon, Éditions l'Hermès, 1985, pp. 207 à 215.
- BARTHES, Roland, « Le Bleu est à la mode cette année (notes sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode) », dans *Revue française de sociologie*, I, 1960, pp. 147 à 162.
- *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- BEAUX, Pascale, « Mode-Art-Industrie », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 20 à 21.
- BLECKWENN, Ruth, *La Mode parisienne il y a cent ans*, Paris, Gembloux, Duculot, 1981.
- BOREL, France, *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.
- BOUCHER, François, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965, pp. 384 à 403.
- D'AUREVILLY, Jules Barbey, « Brummell, dandy exemplaire », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, p. 3.
- EKAMBI-SCHMIDT, Jézabelle, *La Perception de l'habitat*, Paris, Éditions universitaires (Encyclopédie universitaire), 1972.
- FLÜGEL, John Carl, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubier Montaigne (Collection La Psychanalyse prise au mot), 1982.
- GUTHRIE, R. Dale, *Les Points chauds du corps. Comment notre corps parle pour nous*, Ottawa, les Éditions internationales Alain Stanké Ltée, 1978.
- JOUBERT, Annick, « La "foi du couturier"... le prestige d'un mystère », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 14-15.
- JOUBERT, Sylvie, « La mode comme esthétique de la connaissance, du tragique et de l'androgynie », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 6-7.

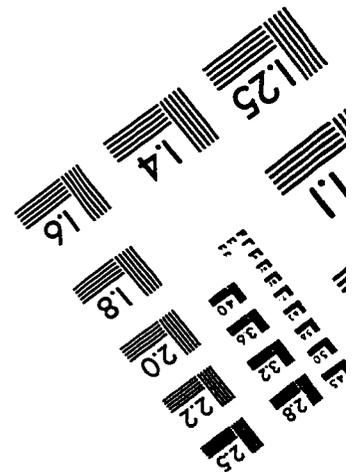
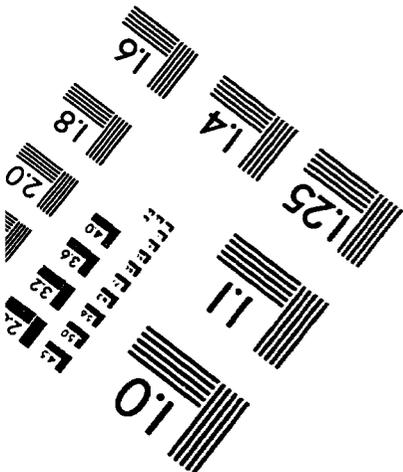
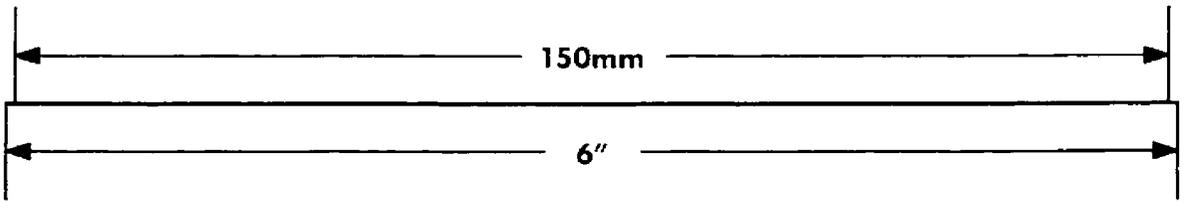
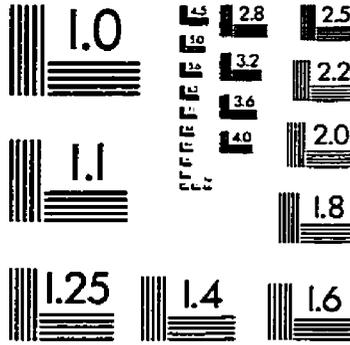
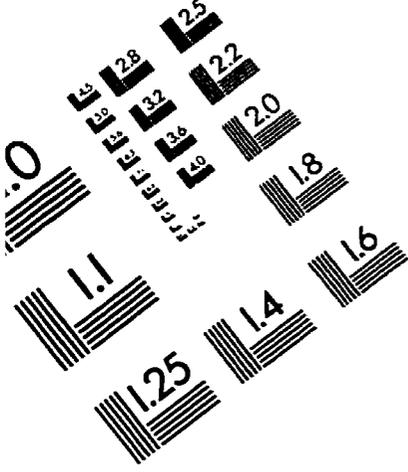
- KOVATS, Édith, « Couture et création », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 17 à 20.
- KYBALOVA, Ludmila, *Encyclopédie illustrée de la mode*, Paris, Grund, 1970, pages 271 à 295.
- LAURENT, Jacques, *Le nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gallimard (Collection Idées), 1982.
- LECLAIR, O., « Dandysme et subjectivité », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 8 à 10.
- MAERTENS, Jean-Thierry, *Dans la peau des autres. Essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1978.
- MARCHANDET, Éric, « De la mode aux "looks" : la communion fatale », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 5 à 6.
- PAPETTI, Yolande et Françoise VALIER, *La Passion des étoffes chez un neuro-psychiatre. G.G. de Clérambault (1872-1934)*, Paris, Éditions Solin, 1981.
- PERROT, Philippe, « Faux changements et vraies continuités : les oscillations de l'apparence », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 15 à 17.
- PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *La Maison, espace social*, Paris, Presses Universitaires de France (Espace et Liberté), 1983.
- RADAR, Edmond, « Les Manifestations de la mode comme phénomène de psychologie sociale », dans *Diogène*, n° 68, 1969, pp. 87 à 104.
- ROYER-ROBERT, Aline et Marie ROYER, *Le Costume lorrain (costume rural dans la Meurthe au XIXe siècle)*, France, Éditions Jean-Marie Cuny, 1983.
- VASSAL, Barbara, « Mode perdue, modes retrouvées », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 7 à 8.
- VINCENT-RICARD, Françoise, « Apparence et essence de la mode », dans *Sociétés*, Paris, Éditions scientifiques internationales, n° 13, mars-avril 1987, pp. 12 à 14.

#### SUR L'HISTOIRE ET AUTRES

- CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1991.

- DARWIN, Charles, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*, Belgique, Éditions Gérard et C°, 1973.
- FREUD, Sigmund, *Délires et rêves dans la «Gradiva» de Jensen*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et précédé du texte de Jensen traduit par E. Zak et G. Sadoul, Paris, Gallimard, 1971.
- *Totem et tabou*, Paris, NRF Gallimard, 1993.
- GONCOURT, E. et J. (de), *Journal*, Paris, Flammarion, 1956.
- KAZANCIGIL, Ali et ÖZBUDUN, Ergun, *Atatürk fondateur de la Turquie moderne*, Paris, Masson S.A., 1984.
- KLEIN, Mélanie, « Se sentir seul », dans *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 120 à 137.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1874, t. XI.
- Le Monde Illustré*, tome XLIV, janvier à juin 1879, Paris.
- MANTRAN, Robert, *Histoire de l'Empire ottoman*, Lille, Librairie Arthème Fayard, 1989.
- MARSEILLE, Jacques, *L'Âge d'or de la France coloniale*, Paris, Éditions Albin Michel, 1986.
- MEYER, Hans, *Les Marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994.
- MOLLIER, Jean-Yves et Pascal Ory, *Pierre Larousse et son temps*, Paris, Larousse, 1995.
- SCHOR, Naomi, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994.
- TAINE, Hippolyte, *La Fontaine et ses fables*, Paris, Librairie Hachette, 1947.
- *Philosophie de l'art*, Paris, Slatkine France (collection Ressources 102), 1980.

# TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE, Inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved