

2m11.2700.7

Université de Montréal

Exotisme et fétichisme polymorphe dans trois romans de
Pierre Loti : *Aziyadé*, *Madame Chrysanthème* et *Le Mariage de Loti*

par

Carlos Seguin

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

Juin, 1999

© Carlos Seguin, 1999



1000 2500 5

PR
14
U34
1999
V.001

Université de Montréal

Examen de l'état des connaissances en matière de

Prise en compte des besoins des personnes handicapées en matière de

est

Université de Montréal

Département de psychologie

Faculté des arts et des sciences

Membre du personnel de la Faculté des arts et des sciences

et de la Faculté de psychologie

Université de Montréal

1000 2500 5

Université de Montréal



Identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

Exotisme et fétichisme polymorphe dans trois romans de
Pierre Loti : *Aziyadé*, *Madame Chrysanthème* et *Le Mariage de Loti*

présenté par

Carlos Seguin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Cardinal, président-rapporteur

Marie Claire Huot, directrice de recherche

Livia Monnet, membre du jury

Mémoire accepté le.....9...juillet...1999

Sommaire

Cette étude a pour objectif l'analyse du concept de fétichisme dans trois romans de Pierre Loti (1850-1923) : *Aziyadé*, *Madame Chrysanthème* et *Le Mariage de Loti*. Le fétichisme sera étudié en relation avec le climat exotique et orientaliste qui prévalait à l'époque de l'écrivain, époque répressive qui ne tolérait aucun comportement hors-norme. Nous avons choisi de traiter du fétichisme parce qu'il permet de mieux comprendre, par son caractère polymorphe, la vision d'un auteur français du 19^e siècle, de ce qui est appelé l'*Orient*. Pierre Loti réussit à exprimer ses désirs, ses besoins et ses rêves par une fixation sur des objets et par une fragmentation des corps féminins dans le but de construire un univers imaginaire à l'abri du siècle dans lequel il vit. Nous tenterons de démontrer dans ce mémoire que la pratique fétichiste est essentielle et n'est possible que dans ce contexte colonial et exotique.

L'introduction du mémoire repose sur les propos de Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité* qui essaie de définir les paramètres du discours répressif au 19^e siècle. De plus, cinq chapitres composent ce même mémoire : le premier chapitre s'intéresse à deux univers exotiques particuliers, celui de Pierre Loti et de Victor Segalen, adversaire hostile de la pensée lotienne ; le second chapitre propose, quant à lui, une désintrication narrative des trois romans de l'auteur. Les trois derniers chapitres s'insèrent dans le cœur de la problématique en analysant, sous plusieurs formes, le fétichisme et en discernant la multiplication des actes fétichistes et leur importance dans les romans. Pour cette fin, l'oeuvre de Pierre Loti a comme toile de fond d'imposants décors scéniques par les paysages exotiques, les hommes virils, les femmes *orientales*, la travestissement, les cimetières. Et son oeuvre ne serait qu'une oscillation entre le vraisemblable et l'artifice, l'attente et le mouvement, l'ambiguïté et la clarté, la répression et la liberté. Notre étude sur les fixations fétichistes des trois romans, *Aziyadé*, *Mme Chrysanthème* et *Le Mariage de Loti*, s'appuie sur différentes théories dont les théories freudiennes

sur le fétichisme, celles de Gilles Deleuze dans sa *Présentation de Sacher-Masoch* et de Michel Foucault dans *La Volonté de Savoir*, mais également les nouvelles relectures du fétichisme par Jann Matlock, Charles Bernheimer et tout ce mouvement des *Cultural Studies*.

Table des matières

Sommaire.....	iii
Table des matières.....	v
Liste des abréviations.....	vi
Remerciements.....	vii
Dédicace.....	viii

Introduction

La France à l'époque de Julien Viaud / Pierre Loti.....	2
Pierre Loti, l'écrivain au milieu de ce siècle.....	8

Chapitre 1 - Des imaginaires exotiques particuliers du tournant du 19 siècle

1.1. Victor Segalen et Pierre Loti : un réaménagement du présent.....	14
1.2. L'intensification des plaisirs.....	24

Chapitre 2 - Les mises en scènes narratoriales

2.1. L'auteur Viaud / Loti et son public.....	35
2.2. Loti-narrateur et les personnages.....	46

Chapitre 3 - Le passage du fétiche au fétichisme

3.1. L'avènement du fétiche comme concept.....	52
3.2. L'arrivée des théories médicales.....	58

Chapitre 4 - Fixations fétichistes du corps et de l'enveloppe

4. Suspension de la réalité et construction d'un monde idéal.....	64
---	----

Chapitre 5 - Le fétichisme comme boîte à souvenirs

5. Évocation et esthétique funèbre.....	88
---	----

Conclusion..... 104

Bibliographie.....	108
--------------------	-----

Table des abréviations

Voici les abréviations utilisées des romans de Pierre Loti dans le but de faciliter la compréhension du mémoire :

A. : *Aziyadé*

C. : *Madame Chrysanthème*

ML. : *Le Mariage de Loti*

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Marie Claire Huot pour tous ses conseils et ses remarques toujours pertinentes. Ce mémoire n'aurait pas vu le jour sans son support intellectuel et son soutien humain. J'aimerais également remercier mes parents qui m'ont continuellement appuyé dans ma démarche académique. Finalement, je suis très reconnaissant à Claude Cousineau.

Dédicace

Je dédie ce mémoire à Claude Cousineau.

Introduction

La France à l'époque de Julien Viaud / Pierre Loti (1850-1923) :
l'avènement d'un discours normatif sur la sexualité

La France du 19^e siècle où naît Julien Viaud (alias Pierre Loti) est un pays politiquement mouvementé qui voit l'instauration de deux républiques, le coup d'état de 1851, la gloire militaire sous Napoléon 1^{er} et l'amputation en 1871, après la guerre franco-allemande, de l'Alsace-Lorraine par le traité de Francfort. Le 19^e siècle apparaît également comme une période d'instabilité qui mène en 1848 à l'insurrection des ouvriers. Le progrès scientifique se fait sentir avec les travaux de Louis Pasteur et le secteur industriel favorise l'amélioration des moyens de transport, dont le chemin de fer, ce qui amène l'expansion des industries. Le développement des industries entraîne alors une forte croissance du prolétariat urbain ; les manufactures embauchent dès lors de plus en plus d'ouvriers pour faire fonctionner à plein régime ces usines. Une des conséquences de cette augmentation de la production est l'enrichissement de la bourgeoisie aux dépens de la classe prolétaire qui accélère ainsi son ascension pour devenir peu à peu la classe dirigeante. Celle-ci modifie tranquillement les règles du jeu (les interdits) et creuse alors le fossé qui la sépare de la classe pauvre. La bourgeoisie capitaliste et industrielle engendre alors un dispositif de surveillance pour contrôler la vie des ouvriers. Ceux-ci, à la merci des dirigeants, deviennent des instruments de travail dont le but est de fournir un rendement (productivité) élevé et constant. La bourgeoisie se penche alors sur la vie privée et publique des travailleurs et met en place une police qui aurait comme but de surveiller et réglementer autant les activités intimes que celles collectives. La classe dirigeante ne peut s'assurer de l'optimisation du rendement de ses ouvriers qu'en contrôlant les activités qui pourrait nuire au travail et à la rentabilité de l'usine. La vie privée des gens est scrutée à la loupe : il s'impose peu à peu un discours chargé de pouvoir et de savoir notamment sur la sexualité. Toutefois, un discours se penche sur sexe¹, tel que le problématise et l'expose Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*,

¹Le mot « sexe » est utilisé tel que l'entend Michel Foucault dans *La Volonté de savoir*, c'est-à-dire comme « constellation des phénomènes » liés à la sexualité.

dès le 17^e siècle, comme champ d'intérêt. L'essor de la société industrielle a pour effet d'encourager le travail intensif, objectif qui s'oppose clairement à tous les plaisirs inhérents au corps. Le sexe devient alors un enjeu technique, économique et politique.

Déjà, vers le milieu du 18^e siècle, la population se transforme et plusieurs circonstances - tels les mouvements de population, les maladies, l'immigration, le taux de natalité - amènent les classes dirigeantes à se pencher sur le sexe ; elles s'aperçoivent de la nécessité de contrôler la population, le besoin de mettre en place une « technologie » du sexe. L'apparition d'une telle technologie fait du sexe une problématique laïque et étatique. En fait, le sexe est mis sous haute surveillance. Cette technologie et ses « ensembles stratégiques »², qui développeront des dispositifs de savoir et de pouvoir, examinent tous les aspects du sexe : du corps de la femme (femme hystérique) à la sexualité de l'enfant (onanisme), le pédéraste et autres sexualités protéiformes en passant par le taux de natalité et la question de l'hygiène privée et publique. Il s'agit d'une grande entreprise que de vouloir opérer des contrôles régulateurs sur le sexe. Ces ensembles sont, selon Michel Foucault, les grandes préoccupations et inquiétudes de l'État social au 19^e siècle français. Pour exposer le rapport entre la sexualité et l'individu, Foucault précise que la sexualité serait gouvernée par deux dispositifs : le dispositif d'alliance qui regroupe le mariage, la transmission des biens et du nom (qui a cours dans la bourgeoisie proposant ainsi une continuité sanguine eugénique) et le dispositif de sexualité qui est fixé sur le partenaire sexuel. Ces deux dispositifs sont axés sur l'économie : le dispositif d'alliance est lié à l'économie par la transmission des richesses et le dispositif de sexualité est, quant à lui, lié à l'économie en tant que corps-consommateur. Ce dispositif de sexualité est mis en place dès le 17^e siècle pour expliquer l'expansion - hors du dispositif d'alliance - que prend la sexualité. En fait, la sexualité se manifeste autour du dispositif d'alliance qui « est ordonné (...) à une homéostasie du corps social qu'il a pour fonction de maintenir. »(VS,141) Et c'est pourquoi au 19^e siècle, le

² *Volonté de savoir*, p. 137. Les références ultérieures à cet ouvrage seront mises dans le texte pour ce chapitre et ceux qui suivront.

discours sur la sexualité porte davantage sur le corps et la chair que sur la relation conjugale. Les deux dispositifs sont parties intégrantes de l'univers familial, car la famille est au carrefour du dispositif de sexualité et de l'alliance: «...elle transporte la loi et la dimension du juridique dans le dispositif de sexualité; et elle transporte l'économie du plaisir et l'intensité des sensations dans le régime de l'alliance. »(143)

Une des grandes transformations du 19^e siècle est le passage d'un discours religieux sur la sexualité - qui avait cours au 17^e siècle - à un discours de type médico-légal. Différents intervenants, les médecins au départ et les psychanalystes par la suite, vont faire du sexe une science sur laquelle l'individu, comme centre, repose. Même si l'intérêt du 19^e siècle se déplace d'une sexualité hétérosexuelle normative vers une sexualité hors norme, la famille constitue le lieu privilégié des divers malheurs et devient donc la cible des observateurs médicaux. L'univers familial, siège de l'attention du discours sur la sexualité, est au carrefour du dispositif d'alliance et de sexualité : les parents tiennent le rôle d'éducateur et de juriste envers leurs enfants et conservent, en plus, les plaisirs inhérents à leur vie matrimoniale. Malgré la « stabilité » que représenterait l'univers familial, c'est-à-dire une stabilité conjugale et sexuelle, Foucault précise qu'elle n'est pas à l'abri des infortunes. Le discours savant se penche à la fois sur les « sexualités périphériques »(54) et à la fois sur la sexualité au sein même de la famille. La sexualité obéit aux lois de la raison et l'homme se situe finalement sous une « logique du sexe »(102) éminemment rationnelle. Il faut attendre autour de 1830, avec la parution de l'organisation de la famille canonique, pour que le discours médico-légal s'intéresse également à la famille prolétaire, comme objet de savoir. Depuis le 18^e siècle, une attention particulière était portée uniquement sur la classe dominante, la bourgeoisie. Celle-ci va vouloir se débarrasser d'un corps faible pour se distinguer ainsi des classes ouvrières. Elle se donnera un art de vivre, un système d'éducation des enfants, une santé physique. Au 19^e siècle, la bourgeoisie redéfinit sa sexualité par rapport à celle des classes pauvres. Les classes prolétaires se retrouvent à la merci d'un discours hégémonique où clairement s'implantent deux sexualités différentes. : la sexualité chez le

prolétaire est confinée aux problèmes économiques comme la procréation, les maladies, le corps comme force de travail, tandis que chez le bourgeois, la sexualité appartient davantage au registre eugénique et au plaisir, car, le concept de plaisir est incompatible avec la notion de travail et de productivité chez le prolétaire. La bourgeoisie est à la poursuite du plaisir (lié à la sexualité), toutefois, ce même plaisir se trouve contraint ou limité par le discours médical et psychanalytique qui essaie d'en limiter la portée, la reproduction étant le but premier de la sexualité.

Et c'est comme enjeu politique et économique que les classes prolétaires deviennent un point de mire dans l'oeil des classes dirigeantes et du discours médico-légal. Plusieurs événements, dont la hausse des maladies infantiles et la prostitution, incitent les intervenants à se pencher sur cette grande partie de la population : une série de mesures sont prises pour enrayer certains problèmes et corriger certains comportements anormaux. L'apparition d'un corps et d'une sexualité chez le prolétaire transforme le discours médico-légal qui dorénavant se doit d'élargir ses propos catilinaires à toutes les couches de la société française sans exception : un dispositif de contrôle veille à la question démographique, à la santé du corps et à l'hygiène. En fait, l'hygiène constitue aussi bien un enjeu économique que politique, car il s'agit de maîtriser la progression des maladies vénériennes, de régulariser la vigueur physique et la propreté morale. Le discours sur le sexe cerne ceux qui dévient d'une hygiène spécifique pour les régulariser : les dégénérés, les homosexuels, les pervers. Le discours prétend purger la population de toutes les maladies physiques et mentales. Un enjeu politique est aussi présent dans l'assujettissement des classes pauvres. Premièrement, inciter un couple à la procréation ou enfreindre un malade mental à se reproduire est un enjeu politique. Les croisades de restriction contre les comportements sexuels des gens est une manière pour l'État de contrôler ses citoyens. La classe bourgeoise se préoccupe constamment d'elle-même, de sa propre *race* qu'elle essaie de perfectionner, grâce à certaines mesures biologiques (le mariage avec la même *caste*), psychologiques (régularisation des perversions) et même eugéniques. En fait, la santé publique justifie elle-même le racisme : «...elle

prétendait assurer la vigueur physique et la propreté morale du corps social ; elle promettait d'éliminer les titulaires de tares, les dégénérés (...). Au nom d'une urgence biologique et historique, elle justifiait les racismes d'État (...). Elle les fondait en vérité. »(73) L'eugénisme ne concerne que les classes dominantes qui cherchent par tous les moyens à se débarrasser des quelques éléments héréditaires négatifs qui obstruent la manifestation de certains caractères authentiques : ils visent une perfection certaine de leur *race* (classe). La bourgeoisie essaierait de se créer un lignage, une hérédité (comme classe) capable de régir elle-même la transmission des biens et surtout des gènes. Le sexe se transforme en un outil de contrôle pour mieux saisir pathologiquement les perversions et contrôler la *race* française. Le sexe est un phénomène social par lequel l'homme est géré. Du point de vue démographique, l'État se préoccupe du taux de natalité ; du point de vue médical, il étudie la sexualité hétéromorphe. Alors que l'État réagit aux urgences économiques en examinant la classe pauvre, le discours médico-légal s'attaque non pas au corps social en entier, mais aux perversions des individus eux-mêmes : la femme hystérique, l'enfant onaniste, l'adulte pervers... On poursuit, on surveille et on essaie de régulariser la sexualité qui habite l'individu. Le sodomite ou le nécrophile deviennent aussi intéressants que la famille canonique. Celle-ci étant le lieu des diverses dégénérescences, il est très normal de vouloir scruter les personnes qui constituent cet univers.

Le discours médical élabore l'ensemble perversions-hérédité-dégénérescence pour expliquer, d'une part, la multiplication des sexualités et, d'autre part, pour désigner le caractère polymorphe des individus. Une mère hystérique ou un jeune homosexuel s'expliqueraient, dira-t-on, par l'hérédité: il s'agit de remonter dans notre famille pour y trouver des cas identiques. Ces deux personnes, la mère et le jeune homosexuel, sont deux figures du dispositif d'alliance, détournées du bon chemin. Ironiquement, malgré la férocité du discours médico-légal sur le sodomite, le pédéraste et autres dégénérés sexuels, un discours de rétroaction fait surface: l'homosexuel se met à avoir une voix, à revendiquer une existence, il passe de « relaps » à « espèce ». C'est ainsi qu'au 19e siècle apparaît un discours sur l'homosexuel non

seulement dans la psychanalyse ou la jurisprudence, mais aussi dans la littérature. Cette chasse aux sexualités entraîne une classification de la part des médecins de toutes les perversions possibles, dont le fétichisme qui leur sert de dénominateur commun. Plusieurs individus sont traqués, à cause de leurs vices contre-nature, au nom d'une science régulatrice et, bien entendu, au nom d'un système juridique. L'homosexuel n'est plus, comme au 17^e ou au 18^e siècle, un sujet uniquement juridique, mais il devient un « personnage »(59) avec une histoire et un mode de vie. L'homosexuel, le mari pervers, bref tous les dégénérés, sont des « foyers-locaux », comme le note Foucault, c'est-à-dire le point central du discours médical de l'époque, remplaçant ainsi l'enfant du 18^e siècle. Alors que tout était jadis centré sur les relations matrimoniales, le discours, vers la fin du 19^e siècle, semble les exclure de son champ d'intérêt. Pour de nombreux homosexuels insatisfaits de leur relation matrimoniale, les colonies - surtout le Maghreb - deviennent des endroits propices pour les expériences homoérotiques.

Les sexualités polymorphes bouleversent l'ordre économique et politique d'une nation. Économiquement, d'abord, parce contre reproductif, l'homosexuel - par exemple - ne participe pas au développement de la population. De plus, présumé coupable des maladies vénériennes, il chambarde l'activité économique d'un pays par sa dégénérescence. L'ordre politique se trouve à être menacé, car la réputation même d'un pays dépend de ses dispositifs de sexualité et d'alliance: l'homosexuel mine l'intention de la nation à figoler un caractère eugénique de la *race* française. Pour la première fois, un pays ne dépend pas seulement du nombre d'habitants et de l'organisation des familles, mais surtout de l'usage que les citoyens font du sexe. Les invertis sont emprisonnés, car, de tous les points de vue, ils détruisent l'image que tente de projeter la France en tant que nation puissante, civilisatrice et coloniale ; elle ne désire donc pas les invertis, vivant avec des sexualités incontrôlables. Est-il possible de régulariser et de contrôler la multiplication des sexualités qui affluent au 19^e siècle? Malgré la classification de ces maladies et l'instauration d'un discours médico-légal hégémonique, le *corrompu* demeure insaisissable. La prolifération des discours sur les sexualités polymorphes sont réellement

des prises de pouvoir qui définissent les règles à suivre. Le discours savant du 19^e siècle tente non pas seulement de parler des sensations et des plaisirs ou de lois et d'interdits, mais aussi de vrai et de faux, de faire du sexe un enjeu de vérité.

Pierre Loti, l'écrivain au milieu de ce siècle³

Julien Viaud a été élevé dans une famille bourgeoise typique de celle du 19^e siècle : la mère au foyer et le père, homme de culture, secrétaire en chef de la mairie. Le cadre social dans lequel vit l'auteur est un environnement où sont privilégiés les principes moraux, les bonnes manières, la musique, bref tous les éléments étrangers au milieu ouvrier. Il prendra plus tard le pseudonyme de Pierre Loti pour la publication de ses romans ; il faut faire la distinction entre l'officier de marine Julien Viaud et l'écrivain Pierre Loti. Julien Viaud est donc élevé comme un petit garçon typiquement bourgeois ; on lui interdit même de jouer avec les garçons, à cause de leur tempérament trop brutal.

Louis-Marie Julien Viaud est né le 14 janvier 1850 à Rochefort en Bretagne, une ville portuaire et foncièrement bourgeoise avec ses navires amarrés aux quais. La ville connaît une grande activité maritime (donc économique) jusqu'en 1865 après quoi elle sombre peu à peu dans l'oubli à cause de son port qui deviendra trop petit pour accueillir les immenses vaisseaux. Toutefois, le petit Julien conservera de ce port ses premiers souvenirs, le début de ses rêves : « À Rochefort, toujours tentée par les lointains et les colonies, toujours en contact maritime avec les contrées les plus éloignées...»⁴ À sa naissance, le petit Julien peut déjà compter - outre ses parents quelque peu âgés, sa mère avait quarante ans et son père quarante-six, sur une soeur, Marie, dix-neuf ans et sur un frère, Gustave, douze ans.

³ Tous les éléments biographiques de l'introduction ainsi que ceux qui suivront dans les prochains chapitres sont tirés de quelques ouvrages dont celui d'Alain Quella Villéger, *Pierre Loti L'incompris*, qui s'intéresse principalement à l'influence politique de Loti au XIX^e siècle, celui d'Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, essai très complet sur l'imaginaire lotien et l'ouvrage de Marie-Paule de Saint-Léger, *Pierre Loti l'insaisissable*. Pour des renseignements complémentaires sur sa vie et son oeuvre, se référer aux *Cahiers Pierre Loti*.

⁴Alain Buisine, *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, p. 26.

Julien arrive passablement tard dans la vie de ses parents. Cet enfant vient malgré tout combler les nombreux besoins affectifs de toute la famille. Julien Viaud est entouré, dans sa maison, de femmes, vivant donc au centre d'un univers féminin et maternel : sa mère Nadine Viaud veille aux besoins de ses enfants, sa soeur Marie s'occupe de l'éducation de son petit frère, la grand-mère maternelle Henriette Texier séjourne dans la demeure, sans compter les tantes et les grands-tantes qui tournent autour du domaine et de l'enfant. À la suite du départ, comme médecin de marine, de son frère Gustave pour le Vietnam en 1862, le père Jean-Théodore Viaud, écrivain du dimanche - il publie même en 1845 *Histoire de la ville et du port de Rochefort* - reste le seul homme dans ce foyer baigné de femmes. En fait, dans la famille ce sont les femmes qui gouvernent : le père s'était converti au protestantisme afin d'épouser la mère de Julien. En fait, la grand-mère maternelle de Julien, huguenote de souche, avait elle aussi épousé un catholique qui avait pratiquement été dans l'obligation d'abandonner sa religion pour devenir protestant. Viaud renoncera même plus tard, par conviction, à la religion protestante. Julien Viaud a une petite enfance sans problèmes ni soucis. Il étudie au départ avec un précepteur et par la suite au collège. Étudiant très moyen et très rêveur, personne ne réalisera ce que le petit Julien allait devenir. L'attrait pour l'outre-mer se fait déjà sentir chez Julien lorsque son frère lui rapporte des coquillages, des plumes, des ornements de Tahiti. L'enfant prend déjà plaisir à les conserver, à les collectionner.

Julien quitte sa maison natale pour Paris le 9 octobre 1866 afin de préparer le concours de l'École navale. Il passe des moments fort difficiles, marqué par la solitude et l'ennui, loin des siens. Il se présente à l'examen le 12 juillet 1867 et est finalement reçu 40e sur 60. Il commence alors ses classes le 1er octobre 1867. Depuis le début de son adolescence, Julien tenait un journal intime qu'il écrira tout au long de sa vie. Plusieurs passages ont été malheureusement détruits soit par sa famille ou par lui-même. Le premier voyage de Julien se fait à bord du *Jean-Bart* en 1869 soit trois ans avant son séjour à Tahiti et un journal intime qui donnera un futur roman, *Le Mariage de Loti*. Sa première expérience turque est vécue en l'espace de six jours en 1870, expérience fort

décevante, mais qui ne sera pas la dernière. À partir de 1872, la famille Viaud connaît de graves problèmes d'argent - le père accusé de vol et de méfait, sera blanchi, mais ruiné, de toute cette histoire de fraude - ce qui pousse Julien Viaud à vendre des dessins et des reportages des contrées qu'il visite aux divers journaux français. De 1872 à 1884, tout en continuant son emploi du temps à bord des navires de la marine française et à la publication de romans (en 1884, il a déjà publié cinq ouvrages), il ne délaisse pas pour autant le reportage.

Julien Viaud publie anonymement dès 1879, un premier roman, *Aziyadé*, histoire amoureuse entre un marin anglais et une jeune femme turque. Le roman passe pratiquement inaperçu. Le second roman, *Le Mariage de Loti*, autre idylle entre un marin anglais et une jeune tahitienne, paraît dès 1880 et connaît un succès instantané. Déjà est visible dans ces deux romans, le narcissisme propre à Julien Viaud - constamment le centre d'intérêt - qui prendra finalement le pseudonyme de Pierre Loti. Entre-temps, il est nommé lieutenant de vaisseau en 1881. Ses romans se suivent à un rythme très rapide, tellement que Pierre Loti devient un homme de lettres à part entière et est même reçu à la célèbre Académie française le 21 mars 1876, sa candidature étant appuyée par Ernest Renan. Le goût de la provocation pousse l'auteur à dire le jour de sa réception, « je ne lis jamais ». Propos très sarcastique, car, bien entendu, Pierre Loti avait, par le passé, beaucoup lu. Toutefois, par cette proclamation, l'auteur chercherait à dire qu'il n'abandonnerait jamais sa carrière d'officier de marine au profit de celle d'écrivain, reconnu par l'élite et aimé du public. Ses deux emplois du temps sont reliés, car Loti adore écrire parce qu'il a la certitude qu'il pourra poursuivre ses aventures exotiques : voyager, rencontrer des hommes et des femmes, vivre ce qu'il désire, bref se construire une identité exotique. Julien Viaud mène donc deux vies parallèles, celle d'officier de marine, loin des siens et de sa femme qu'il épouse en 1886, et celle d'écrivain célèbre fréquentant les salons au bras de jolis matelots. Constamment entouré de jeunes hommes séduisants et virils, Julien Viaud projette l'image, selon les frères Goncourt, d'une vieille *tante* trop maquillée. Cette possible homosexualité (ou bisexualité) de l'auteur est davantage vécue

outré-frontières, c'est-à-dire à l'extérieur de la Métropole. Dans tous ces pays exotiques, les inhibitions tombent et Viaud donne entière liberté à ses désirs. Paria chez lui où les contrôles régulateurs tentent d'uniformiser la sexualité, Julien Viaud, comme plusieurs autres de son époque, voit dans les colonies une terre aux mœurs libérales où tout est possible. Dans son journal intime, celui à la base d'*Aziyadé*, il écrit : « J'ai vu d'étranges choses dans ma vie, d'étranges sentiments s'agiter autour de moi-même ; j'ai aimé d'étranges créatures ; j'ai été bien aimé et adoré, en dehors même de toutes les lois physiques et morales... »⁵ L'auteur serait en fait un « homme nouveau », fétichiste, comme l'entend G. Deleuze dans sa *Présentation de Sacher-Masoch*. Viaud voyage constamment, à la recherche de nouvelles expériences, de nouveaux événements et péripéties à raconter, à décrire. Son attitude et son raffinement rappellent parfois le dandy du 19^e siècle. Passionné par le sport et par la beauté du corps, Julien Viaud est continuellement insatisfait de lui-même. Il n'aimerait que le beau, la perfection, les objets qui attirent son regard.

La vie de Julien Viaud aura été une suite d'expériences hors du commun : il mime même le dispositif d'alliance en se mariant avec une Japonaise, il baise avec des hommes dans de vulgaires cimetières, sa sexualité fétichiste lui permet même de fragmenter le corps de la femme et de l'isoler pour assouvir ses désirs. Ses enfants illégitimes ont, pour la plupart, été conçus pendant son mariage avec sa femme Jeanne Blanche, avec laquelle il aura toutefois des enfants dont un seul, Samuel, survivra. Bien sûr, malgré sa situation d'homme marié, l'auteur publie en 1888 *Madame Chrysanthème*, récit qui raconte son mariage arrangé avec une Japonaise. Toutes les femmes aimées par Julien Viaud auront non seulement des rivales, mais aussi des rivaux, ce qui lui vaudra d'être souvent la proie aux moqueries et à la risée des gens. Pierre Loti ne cesse de publier et de rencontrer le succès. Sa vie maritime est également parsemée d'honneurs : il est reçu en 1898, officier de la Légion d'honneur, puis en 1910, Commandant et même Grand Officier, en 1914. Mi-marginal, par son refus d'une société de consommation et des valeurs sociales, et mi-bourgeois, de naissance, Julien Viaud traverse les différentes classes de la société avec

⁵Annexes à *Aziyadé*, p. 250.

une aisance déconcertante : bohème à Tahiti, il peut se trouver, plus tard, assis à une table en compagnie de la reine de Roumanie. Malgré sa vie tumultueuse à travers ces pays exotiques, malgré la reconnaissance de l'élite littéraire, Julien Viaud demeure un être solitaire, enfermé, durant les dernières années de sa vie, dans sa maison de Rochefort, entouré d'objets *exotiques* où il tente de recréer un monde imaginaire à partir de ses périples en contrées éloignées. Julien Viaud décède, à moitié paralysé, le 10 juin 1923.

Chapitre 1

Des imaginaires exotiques particuliers du tournant du 19^e siècle

1.1 Victor Segalen et Pierre Loti : un réaménagement du présent

La littérature « exotique » foisonne dans la France colonisatrice du 19^e siècle. Depuis la deuxième moitié du siècle, les voyages outre-mer s'intensifient et plusieurs écrivains dont Pierre Loti et même Victor Segalen (1878-1919) voyagent et se servent des « ailleurs » comme toile de fond pour leurs voyages. Ils entreprennent des périple hors frontières non seulement parce qu'ils se sont engagés, Segalen comme médecin pour cette même marine française, mais aussi « to escape the "world's corruption and degradation", to go elsewhere and thereby transform the constitutive mediocrity of the modern subject. »¹ À la différence de certains voyageurs qui fuient l'Europe pour l'*Orient* où ils peuvent s'adonner à des expériences sexuelles multiples et variées, Pierre Loti et Segalen ne sont pas de simples touristes à la recherche d'un simple divertissement sexuel. Il ne fait aucun doute que les deux écrivains fuient la bourgeoisie, l'uniformisation et le développement industriel de la société française : Segalen et Loti se retirent de la vie mouvementée de la Métropole pour s'embarquer vers les régions éloignées qui, elles, les entraîneront dans une escalade (et escapade) de plaisirs et d'écriture. Chez Segalen, l'écriture est intimement liée à l'exploration : ses différents voyages le conduisent à la rencontre de l'Autre où il découvre la différence (l'altérité) - les Maoris - et décide de recourir à l'écriture non seulement comme forme d'expression artistique, mais également comme moyen de dénonciation des vices de la colonisation. Julien Viaud tient un journal personnel qui l'accompagne dès ses premiers voyages. Il transforme, plus ou moins, ses notes prises sur le terrain en romans populaires : « Ces notes d'autrefois étaient très détaillées, très longues, renfermant des descriptions très complètes. »² L'intérêt de la pensée littéraire de Victor

¹ Chris Bongie, *Exotic Memories*, p. 21.

² Suetoshi Funaoka cite Pierre Loti dans *Pierre Loti et l'Extrême-Orient*, p. 7.

Segalen ne réside pas uniquement dans sa critique de l'oeuvre de Pierre Loti et de ses contemporains, mais aussi dans son cheminement idéologique, c'est-à-dire dans sa tentative de définir un nouveau projet exotique. Il est l'un des seuls de son époque à examiner l'exotisme sous un angle différent, « he will de-contextualize the matter of exoticism, displacing it from a subject to a form. »³ L'imaginaire littéraire de Segalen s'inscrit dans une quête perpétuelle où il s'empresse de dénoncer le phénomène d'acculturation (dans *Les Immémoriaux*) et où il essaie de ressusciter le temps impérial (dans *René Leys*).

Pierre Loti et Victor Segalen, pérégrins bretons, ordonnent à leur manière un *Orient* idéologique et empirique, bref un imaginaire esthétique. La démarche intellectuelle de ces deux écrivains est pratiquement analogue. Tous deux débutent dans le monde littéraire parisien en publiant un premier roman incognito : Loti publie *Aziyadé*, où n'apparaît ni le nom de l'auteur, ni un pseudonyme, uniquement - comme sous-titre - « extrait des notes et lettres d'un lieutenant de la marine anglaise entré au service de la Turquie... » (Loti choisit l'anonymat par peur d' « éventuelles tracasseries administratives »⁴) en 1879 chez Calmann-Lévy et Segalen signe *Les Immémoriaux* en 1907 à compte d'auteur sous le pseudonyme de Max Anély, car sa situation de médecin de marine ne lui permet pas de publier sous son vrai nom. Lorsque Pierre Loti publie son premier roman, qui relate son deuxième voyage en Turquie, en 1876, où il aurait rencontré Aziyadé, il a déjà voyagé et rassemblé des cahiers remplis de notes, prises au fil des jours aussi bien sur les paysages que sur les individus. En dépit de ces nombreux romans « exotiques », Pierre Loti se penche sur le sort des marins en publiant *Mon frère Yves*, livre d'espoir contre l'alcoolisme et *Pêcheur d'Islande*, roman d'un réalisme intime qui peint la mer, les marins et la disparition. Écrivain, voyageur et traducteur, Loti est un érudit qui connaît la langue anglaise (et la langue turque) et traduit même en 1904, le *Roi Lear* de Shakespeare. Membre de l'Académie française où il bat, étonnamment, Emile Zola, Loti s'implique non seulement dans l'écriture

³ Bongie, p. 115.

⁴ Alain Quella-Villegier, *Pierre Loti l'incompris*, p. 94.

romanesque, mais également dans la politique : il signe l'article *J'accuse* de Zola en faveur de Dreyfus. Malgré ses nombreux voyages et, par conséquent, son éloignement de la scène littéraire française (il assiste, en revanche, aux divers salons littéraires), Pierre Loti demeure le créateur d'une nouvelle forme d'écriture admirée par des gens comme Marcel Proust, Claude Farrère et Henri de Montherlant, mais contestée par plusieurs dont Victor Segalen.

Victor Segalen suit le même chemin que Pierre Loti : grand voyageur, Segalen ne cessera pourtant pas de s'intéresser à l'écriture, d'une part, et à la littérature, d'autre part. Médecin navigant, il publie dès 1902 un fragment de sa thèse de doctorat intitulée, *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*. Son arrivée à Tahiti le 23 janvier 1903 lui inspire déjà l'idée des *Immémoriaux*. Avant la publication de son roman, il écrit « Gauguin dans son dernier décor » qui paraît dans la revue du *Mercur de France* de juin 1904. Segalen se passionne pour tous les aspects de l'art : il se penche sur l'oeuvre de Rimbaud et propose même de créer un opéra - qui ne verra jamais le jour - avec Debussy. Rimbaud le fascine, car il essaie de comprendre la relation qu'entretenait ce jeune poète, exilé en Afrique, avec l'écriture : « Comment, voyageant, découvrant les contrées presque inexplorées, Rimbaud n'a-t-il pas repris la plume?. »⁵ Segalen, hanté par les questions identitaires, par le « qui suis-je », hanté par la condition de l'Autre, ne réussit pas à comprendre le gouffre qui sépare Arthur Rimbaud l'explorateur et Arthur Rimbaud le poète : ce jeune prodige quitte la France, devient commerçant et cesse d'écrire. Victor Segalen ne fréquente pas ou peu le milieu littéraire, mais fait la connaissance de Louis Laloy, musicologue et sinologue, ami de Debussy. Érudit, Victor Segalen se met à l'étude du chinois en 1908 et espère être affecté en Extrême-Orient. Son roman *René Leys* est inspiré par Maurice Roy, fils du directeur de la poste française à Pékin, jeune homme complètement bilingue, français-chinois, qui lui rapporte plusieurs détails sur la Cité interdite (Segalen ne pourra jamais vérifier ces dires). Jusqu'à sa mort en 1919, Segalen aura voyagé continuellement mais seulement trois livres paraîtront de son vivant, *Les*

⁵ Il s'agit d'une question que Segalen aurait pu se poser nous dit Jean-Louis Corneille dans « L'Orient de l'écriture : l'initiation », p. 299.

Immémoriaux, Stèles et Peintures.

Pierre Loti et Victor Segalen sont des écrivains communément appelés « exotiques » - à tort, car le terme est trop restrictif et souvent péjoratif. En fait, ils appartiennent davantage à une autre famille littéraire du 19^e siècle, celle des décadents. Si les décadents (qui, précisons-le, ne formèrent jamais une véritable école de pensée littéraire) sont ceux qui refusent l'époque dans laquelle ils vivent et qui sont à la recherche d'une esthétique différente, alors Loti et Segalen font partie de ce groupe. Ils évoquent des images empreintes d'un regret accompagné d'une profonde tristesse pour un passé originel (la Turquie véritable où est exclue la modernité et la Chine impériale qui vient de s'effondrer); ils tentent de réécrire l'exotique. Toutefois, ils diffèrent d'un écrivain comme Joris-Karl Huysmans dont le roman *A rebours* dégage un dégoût de la réalité et véhicule avec insistance et sans réserve la corruption, la décadence et la dégradation personnelle. Pierre Loti se différencie, par exemple, de ce que Gérard Peylet nomme, dans *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, le dandysme décadent où les Huysmans, les D'Annunzio et les Henri de Régnier proclament un triomphe de l'artifice sur la réalité. Ces dandys sont de grands solitaires et « la revendication individualiste tourne en solitude inutile, la célébrité en schizophrénie, les paradis artificiels du narcissisme se sont mués en enfer du moi. »⁶ Pierre Loti rappelle davantage le portrait du dandy à la manière, pleine de fierté et de cynisme, d'un Charles Baudelaire, esthète non conformiste, légèrement hautain, attiré par le corps et la beauté. Toutefois, l'attitude de Loti n'est pas nihiliste (au sens doctrinal) et il n'exerce pas son dandysme dans les villes, mais plutôt dans les colonies : elles lui offrent la possibilité de se construire une identité autre. Ce dandysme de Pierre Loti change selon les décors : très prononcé en Turquie, il l'est moins dans les vierges forêts de Tahiti.

Les décadents sont fréquemment associés à l'esprit fin de siècle, surtout en Angleterre, où le terme « décadence » était plutôt remplacé par l'expression

⁶ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle*, p. 29.

« fin de siècle. »⁷ En revanche, le concept de fin de siècle est quelque peu obscur : quand débute la fin d'un siècle? Il est préférable, selon Daniel Mortier⁸, de parler de « tournant du siècle », car il permet ainsi de regrouper dans les paramètres voulus, la fin du siècle et le début du siècle suivant. L'esprit « tournant du siècle » est certes temporellement circonscrit, mais est principalement un état d'esprit. Pierre Loti et Victor Segalen remettent en question les valeurs du 19e siècle (le travail, la famille, les lois, l'écriture) et tentent d'échapper à la société bourgeoise. Donc, malgré ses publications au début du 20e siècle, Segalen demeure dans cet esprit du tournant du siècle : «They are [Segalen et Joseph Conrad] attached in [a] (...) manner to the tradition of nineteenth-century exoticism (...) [They] develop a number of more equivocal responses to what they now see as a disenchanted world entirely given over to the "supremacy of material interests". It is the unfolding of one such response, which I label decadentist. »⁹ Pierre Loti et Victor Segalen s'en prennent à tout ce qui est moderne (matériellement et politiquement) et sont, par le fait même, à la « recherche du temps perdu », métaphore proustienne très « fin de siècle ».

C'est dans son *Essai sur l'exotisme* (des notes rassemblées par Segalen qui devaient constituer son essai), ouvrage posthume, que Victor Segalen élabore sa propre théorie esthétique : libérer la notion d'exotisme de sa définition habituelle. Il repense le concept d'exotisme et tente de lui retirer sa teneur géopolitique traditionnelle : « dépouiller ensuite le mot d'exotisme dans son acception seulement tropicale, seulement géographique. »¹⁰ L'auteur examine l'exotisme au gré de ses nombreux voyages ; dès ses premières notes prises à Tahiti, il réalise la possible disparition du peuple maori due à la présence des colons. Victor Segalen fait passer le concept d'exotisme de la théorie à une pratique ; il préconise un exotisme nouveau et s'insurge contre l'exotisme touristique qui sert uniquement à emmagasiner un maximum d'impressions, de clichés instantanés (donc, photographiques). Le mot « exo-

⁷ *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*, p. 640.

⁸ dans son article « Quelques questions posées au concept de "fin de siècle" ».

⁹ Bongie, p. 107.

¹⁰ Victor Segalen, *Oeuvres*, p. 749. Les références à ce volume seront mises dans le texte pour ce chapitre.

tisme » fait son entrée, dans les dictionnaires, au 19^e siècle, plus précisément en 1845, et signifie le goût pour les coutumes des peuples lointains. Victor Segalen veut recontextualiser l'exotisme (et sa définition) et le rendre élitiste (un espèce de fantasme littéraire, car Segalen désirait surclasser les oeuvres de l'époque ; il voulait faire, nous dit Marc Gontard dans *Une esthétique de la différence*, de son essai un ouvrage de référence) : « Or, il y a, (...) des voyageurs-nés ; des exotes. Ceux-là reconnaîtront (...) ces inoubliables sursauts donnés par des moments tels que j'ai dit : le moment d'exotisme. »(Oe,750) Il ne s'agit plus de le laisser entre les mains de simples touristes ou d'un quelconque voyageur : « Ajouter les Faux Explorateurs. À voir ce qu'ils sont, ce qu'ils sabotent, on peut être pris d'une grande peur au point de vue de l'exotisme pur. »(Oe,761) L'entreprise exotique de Segalen l'amène à forger un néologisme, « exote », et à lui donner une définition qu'il adapte à sa propre démarche idéologique.

L'exote est celui qui ne cherche pas à décrire son expérience exotique ; l'exote s'efforce de vivre cette expérience, de jouir de la différence. La sensation exotique est une sensation de différence, c'est « un incessant effort pour maintenir et même intensifier l'infrangible dureté de l'altérité contre les insidieuses douceurs de l'adaptation, de l'acclimatation...»¹¹ Tous les voyageurs ne sont pas exotes et certains écrivains-voyageurs, selon Segalen, comme Pierre Loti ou son ami Claude Farrère, le sont encore moins. L'exote n'essaie pas de se fondre dans l'autre, mais plutôt de se distancier par rapport à ce qui est Autre et à célébrer ce caractère distinct. Victor Segalen entend également l'exotisme comme une esthétique du divers, qu'il interprète ainsi : « je conviens de nommer "Divers" tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu (...) et divin même, tout ce qui est *Autre* ; - c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la part du divers *essentiel* que chacun de ces termes recèle. »(Oe,778) Le divers exprime le caractère de ce qui est éprouvé comme résolument autre : l'altérité. Il rend possible la découverte (et l'appréciation) de l'Autre : « Ne nous flattons pas d'assimiler les moeurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous

¹¹ Alain Buisine, *L'Orient voilé*.

de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers. »(Oe,751) L'exote pour comprendre l'Autre ne l'assimile pas à lui comme Loti a pu le faire, s'exclamera Segalen.

Segalen critique Pierre Loti en l'accusant presque de ne pas comprendre les coutumes et les cultures des pays qu'il visite. De plus, il rejette le sentimentalisme des romans de Loti et sa vision des pays coloniaux : « Les Loti sont mystiquement ivres et inconscients de leur objet, qu'ils mélangent à eux, et auquel ils se mélangent éperdument... »(Oe,758) Segalen se révolte contre tout ce que Loti a créé : le Japon de Loti (avec *Mme Chrysanthème* surtout) devient une référence en France, car l'influence de Pierre Loti ne se résume pas uniquement au monde littéraire français (ses influences sur Farrère, sur Proust...) et au monde littéraire italien (les écrits de voyages de Gozzano), mais également sur toute une génération de voyageurs : « the massive influence of Pierre Loti on the spiritual geography of an entire generation. »¹² Victor Segalen s'indigne de l'influence du « style » de Loti, de son écriture métaphorique et créatrice de clichés (Segalen n'écrit-il pas « Les Loti...»). Il dénonce, de plus, tout le mouvement exotique influencé par ce chef de file. Pierre Loti fait figure d'autorité au XIXe siècle : plusieurs journaux et revues de l'époque, *l'Univers illustré*, *l'Illustration*, *Le monde illustré* lui commandent des articles sur les pays qu'il visite, des dessins sur les paysages qu'il voit, des commentaires, des descriptions. L'imaginaire français est transporté par Loti vers les régions éloignées. Lorsque ce dernier quitte la France en 1889 en route pour le Maroc, accompagné du Ministre français, à la rencontre du Sultan, tous les grands journaux en parlent comme s'il s'agissait d'un événement mondial.

Il faut, écrit Segalen, être libre face à l'objet autre, pour éviter l'assimilation avec celui-ci. Il qualifie Pierre Loti (et les touristes) de « Proxénètes de la Sensation du divers. »(Oe,755) Or, réduire l'auteur à un pseudo-exote (comme les touristes) c'est faire fi de la qualité novatrice de l'oeuvre littéraire de Pierre Loti : « Il s'efforce parfois de renouveler des images éculées sur l'Orient mais le plus souvent il les accueille libéralement sans même chercher à faire sens-

¹² Bongie, p. 120.

tion : il maintient ces expressions en voie de fossilisation, comme (...) un dernier reflet de quelque chose qui répète sa disparition prochaine. »¹³ Considérer Loti comme un insipide discoureur d'impressions de voyages, c'est oublier la portée littéraire de son oeuvre : « Ce que Mallarmé a fait pour le vers, Loti a failli le faire pour la prose : faire coïncider narration et éclosion, éclosion et disparition. »¹⁴ Loti réussit là où les reportages échouent, c'est-à-dire à dévoiler l'envers du décor. Segalen blâme Loti pour sa trop grande utilisation, dans ses romans, des clichés tels « le palmier et le chameau » ; il lui reproche son discours égotiste, car Loti se contente seulement de parler de l'effet que les pays ont eu sur lui et des impressions qu'il en a retirées : « Et nous entrions maintenant dans une espèce de couloir ombreux, entre deux rangées de très hautes montagnes, qui se succédaient avec une bizarrerie symétrique (...). On eût dit que ce Japon s'ouvrait devant nous (...) pour nous laisser pénétrer dans son coeur même. »(C, 48) Segalen méprise Loti, pour ainsi dire, de ne pas avoir su dépouiller l'exotisme de ses clichés. Or, Pierre Loti est souvent le créateur même de clichés, mais qui, divergent, toutefois, des activités insipides de la plupart des touristes : « Là où les touristes prendront des photos de monuments (...), Loti enregistre des visions que produit la nuit et dont il donne de belles transcriptions sonores...»¹⁵ Loti traduit les images qu'il voit sans chercher à faire sensation. Il fabrique son *Orient* avec des clichés, des signes, des détails plutôt inusités qui sont loin d'être insensés ; son oeuvre ne se résume donc pas à des peintures dénuées d'intérêts et malgré le manque de sympathie pour certains pays (le Japon, par exemple), les romans de Loti font preuve d'une grande perspicacité.

Pierre Loti dénonce l'Européen, avec un cynisme mordant, dans *Le Mariage de Loti* et prend la défense des opprimés dans *La mort à Philae*. L'auteur mérite les honneurs d'être un personnage du 19^e siècle moderne et politisé : par exemple, il peint le drame vécu par les femmes turques dans *Les Désenchantées* et s'implique dans le monde politique en publiant *Turquie agonisante*. Plusieurs de ses articles condamnent la guerre turco-italienne et

¹³ Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, p. 16.

¹⁴ Ibid., p. 92.

¹⁵ Ibid., p. 52.

son reportage « Trois journées de guerre en Annam », publié au départ dans la *Revue de Paris*, puis dans son livre *Figures et choses qui passaient*, où il décrit les horreurs commises par les soldats français, fait scandale en Europe. Loti s'implique même, par l'écriture - alors qu'il désirait combattre au front -, dans la première guerre mondiale en dénonçant les combats cinglants.

Cependant, il serait impensable de prétendre que les romans de Pierre Loti ne sont que « sociaux » et engagés. Son intérêt premier, surtout au début de sa carrière d'écrivain et d'officier, est la quête du plaisir par les sens (l'appel de Rimbaud à propos du « dérèglement de tous les sens » ne s'applique-t-il pas à Loti et à ses trois romans : *Aziyadé*, *Madame Chrysanthème* et *Le Mariage de Loti*). Paradoxalement peut-être, la vision de Pierre Loti recoupe celle de Victor Segalen lorsque lui apparaît la possibilité que la terre devienne monotone et identique : « Il viendra un temps où la terre sera bien ennuyeuse à habiter, quand on l'aura rendue pareille d'un bout à l'autre, et qu'on ne pourra même plus essayer de voyager... » (C, 50) En ce sens, Loti est exote, car il refuse l'uniformité de la planète ; il reconnaît la différence intrinsèque entre lui et son objet (l'Autre). La peur d'une homogénéité se reflète chez Segalen et chez Loti dans leur refus des régimes parlementaires (Occidentaux), et dans leur célébration de l'empire, des régimes monarchiques : Pierre Loti prône une Turquie monarchique et Victor Segalen une Chine impériale.

Lors de la chute de l'empire chinois, Segalen fait face à un univers différent : « La Chine, pour moi, est close, sucée. De plus en plus, en étreignant mon butin, (qui n'est pas fait de porcelaines et de laques seulement) je m'en sépare, je m'en retire, je m'en vais. Il y a d'autres rares pays au monde. »¹⁶ Il doit tenter dorénavant de ressusciter dans son imagination cette Chine perdue : «...s'apercevoir soi-même que ce pays n'existe plus et qu'il est à ressusciter (...). Et d'abord, il faut délibérément supprimer toute la Chine dite moderne...»¹⁷ Victor Segalen s'identifie aux figures aristocratiques, impériales : son roman *René Leys*, écrit à la chute de l'empire chinois, est le récit d'une quête dont

¹⁶ Marc Gontard cite Victor Segalen dans « La relation de voyage chez Victor Segalen », p. 48.

¹⁷ Shuhsi Kao, « écriture et imaginaire idéogrammatique chez Segalen », p. 65.

l'objet est l'empereur (la question type du roman : « comment est-il, l'empereur? ») : « Il me semble que l'heure est venue de prier René Leys de me dire comment il a pu réussir à “ Le” voir...»¹⁸ Le roman brouille le réel et le fictif, mêle le « Dedans » et le « Dehors » et c'est à travers René Leys que le narrateur du roman («Segalen») peut accéder au « Dedans ». Le narrateur insiste pour tout connaître sur ce Palais : «... approchant au grand trot de mon but, la Ville impériale qui contient la Cité violette interdite, - le “ Dedans “. Je vais pour la dixième fois l'assiéger, l'envelopper, tenter le contour exact...»¹⁹ Victor Segalen développe un projet exotique qui consiste en une résurrection d'une époque révolue. Il doit dorénavant faire face à un univers différent : « the probleme facing Segalen as a writer is how best to approach this country that “ no longer exists”...»²⁰ Car la Chine impériale, originelle, n'existe plus.

Pierre Loti imagine sa Turquie plus ancienne, plus originelle qu'elle ne l'est réellement. Il s'oppose au régime politique occidental et déplore les mouvements bourgeois qui risquent d'annihiler la Turquie. Loti a une vision romantique du pays, qu'il essaie de fixer dans une instance intemporelle : «...c'est une Turquie encore plus ancienne que Loti cherche en tremblant : le désir va toujours vers l'archaïsme extrême, là où la plus grande distance historique assure la plus grande irréalité, là où le désir trouve sa forme pure. »²¹ Pierre Loti ne s'est jamais posé de véritables questions d'ordre théorique, son écriture est un peu celle de Proust (ou Proust, celle de Loti?) : Loti est à la recherche du temps perdu, toujours une course contre la montre (près d'une cinquantaine de volumes publiés). Son écriture du début de sa carrière littéraire met en scène des péripéties amoureuses qui cachent, pourtant, des réalités autres. *Le Mariage de Loti* n'est pas uniquement l'histoire d'une idylle avec une jeune Maorie, mais aussi une quête du frère disparu au large. Ses désirs inavoués rendent la lecture de son oeuvre particulièrement équivoque. Victor Segalen voue davantage son esprit à l'analyse de la littérature comme en font foi ses études sur Rimbaud, sur le mythe d'Orphée et sur les

¹⁸ Victor Segalen, *René Leys*, p. 47.

¹⁹ Ibid., p. 27.

²⁰ Bongie, p. 108.

²¹ Roland Barthes, « Pierre Loti : *Aziyadé* » in *Le degré zéro de l'écriture*, p. 182.

symbolistes. Ses récits témoignent tous de cette recherche du temps révolu.

La tension entre la modernité et le temps passé préoccupe Segalen au point d'en faire écho dans son oeuvre. Comme l'influence de Loti se fait encore sentir au début de la carrière maritime et littéraire de Segalen, celui-ci désire proposer une autre vision de l'exotisme pour rompre avec celle de son prédécesseur et tous les attributs qui s'y rattachent. Toutefois, l'oeuvre de Victor Segalen semble - peut-être - prise dans sa propre circularité d'où elle ne peut sortir. Il a construit une oeuvre fantasmagorique qui ne rejoint que l'auteur lui-même, que son *moi*.

1.2 L'intensification des plaisirs : Pierre Loti porteur de savoirs et de pouvoirs

Pierre Loti semblerait expérimenter outre-mer un plaisir intense, une euphorie profonde. Il jouit d'un souffle créateur qui émane des contrées où il séjourne, lui permettant d'écrire la plupart de ses romans. Son statut d'officier de marine et d'écrivain l'autorisent à poser un regard sur l'Autre, regard présumé érudit et cultivé, et de prétendre, par son savoir et son pouvoir, faire figure d'autorité. Pierre Loti tient, par exemple, dans *Aziyadé* un discours où il mêle son savoir d'Européen (ses connaissances géographiques, astronomiques, politiques ; il prend son rôle de pédagogue très au sérieux) et montre son désir de vouloir transgresser les lois. Son statut dans la marine française (quoique le Loti personnage-narrateur du roman soit Anglais) lui permet d'avoir à sa disposition des domestiques (Samuel, au départ, et Achmet, par la suite, qui vraisemblablement, s'assujettissent sans aucune raison apparente, si ce n'est parce que Loti est un officier et qu'il a un certain pouvoir attractif) pour lui rendre tous les services désirés dont celui de l'aider dans son dessein de transgresser la loi en courtisant la femme d'un autre.

Reconnu par la France pour son savoir sur l'*Orient*, il l'est tout autant à l'étranger - même au États-Unis - comme écrivain. Jamais un écrivain ne fut autant admiré par les dirigeants, par les ministres et par l'aristocratie. N'est-il

pas l'intime de la Reine de Roumanie? Il traduit même des nouvelles de cette reine, connue sous le pseudonyme de Carmen Sylva. C'est cette même reine qui pousse l'auteur à écrire ses souvenirs d'enfance (*Le roman d'un enfant*). Loti dédie également quelques pages de ses *Reflets sur la sombre route* à la Reine d'Espagne. Finalement, en février 1894, il se rend à Jérusalem et aux déserts de l'Arabie où il est reçu en grande pompe. Pierre Loti admire le pouvoir de l'aristocratie qui, elle, semble bien le lui rendre : il se rend à l'île de Ceylan en 1899, où il rencontre (officiellement) le Maharajah. Ses nombreux déplacements maritimes confirment le sentiment de confiance de la part de ses supérieurs. Son abondante oeuvre littéraire corrobore les dires de tous ses lecteurs, de l'éditeur Calmann-Lévy et de l'Académie française. À l'étranger, les privilèges se multiplient grâce à son statut d'officier français. Julien Viaud, l'explorateur, a un pouvoir sur son propre plaisir et sur l'ensemble de ses connaissances.

Le pouvoir c'est « le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée. » (Vs, 123) : le discours que tient Pierre Loti dans ses romans sur l'*Orient*, - objet de savoir aussi bien géographique que culturel - véhicule et produit du pouvoir et, par le fait même, un savoir. Le savoir de Loti ou de la France sur l'*Orient* est, comme le remarque si bien Edward Said dans *Orientalism*, un savoir renforcé aussi bien par le fait colonial que par un intérêt de tout ce qui est inhabituel, tout ce qui est autre.²² C'est ce même savoir qui crée un *Orient* de plaisir, de fantaisie, de merveilleux, d'extase. Loti n'échappe pas aux stéréotypes véhiculés par l'Europe (il est lui-même générateur de ce qui deviendront des stéréotypes). L'*Orient* est femme, entre autre chose, porteuse de plaisirs et de sexualités insatiables. Pierre Loti est donc à la recherche de cette extase - dans le sens étymologique d'*extasis*, d'être hors de soi -, d'un dépaysement, d'un exotisme à l'état pur pour étancher sa soif de plaisir. Dans *Mme Chrysanthème*, lorsque M. Kangourou, l'entremetteur, lui propose Mlle Jasmin, jeune fille idéale à marier, Loti refuse catégoriquement, prétextant qu'elle ressemble trop à une Européenne. De plus, c'est pourquoi il abhorre autant le modernisme du Japon ; ce pays développé, peu exotique, est

²²p.6.

identique à la France ennuyeuse et rébarbative : « Quand Nagasaki parut, ce fut une déception pour nos yeux (...) : en avant, un pêle-mêle de navires(...), des fumées noires...»(C, 50).

Pierre Loti est le portrait type de l'homme à la poursuite des voluptés inhérentes aux hommes. Il essaie, par tous les moyens possibles, de maximiser les plaisirs des sens grâce aux impressions produites par ce monde autre et, surtout, grâce à la liberté : « Et les officiers qui avaient déjà des amies au-dedans et au-dehors, dans ces deux mondes de femmes, allaient de l'un à l'autre sans détours, avec le singulier laisser-aller qu'autorisent les moeurs tahitiennes. » (ML,69) Loti a pleinement conscience des opportunités qu'offre l'*Orient* - univers libertaire - contrairement aux contraintes françaises. Il fuit ce que Foucault nomme le « bio-pouvoir »(Vs,184) où le corps, comme instrument, s'insère dans le système de production, c'est-à-dire dans un « corps-machine »(183) d'où le plaisir est absent. Loti semblerait avoir un attachement excessif à lui-même : il est au centre - le « foyer-local », - des plaisirs. Le pouvoir, qui dans la France du 19e siècle réprime les plaisirs pour encourager la production de masse, favorise, dans les romans de l'auteur, les passions et les plaisirs les plus divers. L'hétérogénéité des plaisirs est régie par un pouvoir autre et dans un espace autre que celui de la Métropole. L'auteur emploie son pouvoir et son savoir dans l'intention de vivre une diversité de plaisirs dans un milieu qui ne contraint pas ses faits et gestes : « L'Orient a du charme encore ; il est resté plus oriental qu'on ne pense (...) - et je joue à *l'effendi*, comme les enfants jouent aux soldats » (A, 75).

Pierre Loti fuit le discours normatif français du 19e siècle et se construit un monde de rêve, imaginaire, qu'il tente d'ériger sous forme de fétiche. Dans ses romans, Pierre Loti dévie son désir sur la femme - certes - mais plus spécifiquement sur une partie de cette même femme, sur une étoffe ou sur un objet «...orientaliste sur-sexué »²³ : « Je songeais à Ariitéa, en longue tunique de satin bleu (...) et un ardent désir m'attirait vers elle. » (ML,72) *Aziyadé* est le lieu d'une fantaisie à la limite du théâtre. Le décor génère en une succession

²³ Colette Juilliard, *Imaginaire et Orient*, p. 153.

de signes d'où se détachent des inquiétudes (trouble de Loti face au regard d'Aziyadé, la prostitution des garçons) et des plaisirs. Ce décor se modifie au gré des différents pays, mais sa structure reste sensiblement la même. Les scènes sont continuellement rejouées dans ce décor entouré de cimetières, de bibelots, d'hommes et de femmes et cette répétition continue des scènes (et leur permanence) témoigne du besoin de Loti de se fabriquer un idéal : *Aziyadé*, *Le Mariage de Loti* et *Mme Chrysanthème* sont trois romans différents, mais qui reprennent sensiblement les mêmes gestes, le même univers, les mêmes personnages, les mêmes fétiches. Le plaisir des sens chez Loti n'est pas centré sur le corps (entier) ou sur les organes génitaux, mais plutôt dans l'agencement et dans la mise en scène des formes habillées (et quelques parties du corps spécifiques) et sur des objets : « L'imaginaire excite parfois plus les désirs que la perception par les sens. Nombreux sont ceux qui se trouvent ébranlés par la vue des souliers (...) ou des bijoux féminins (...). Entendre le tintement des bijoux (...), peut éveiller les sens de beaucoup d'hommes. »²⁴ Ces « choses » fétichisées ne sont pas des symboles, mais une espèce de photographie (fixée) qui serait sans cesse regardée : « 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...»(A,80) Loti nécessite le fétiche pour se bâtir un univers stable (mais imaginaire) dans un monde en perpétuel changement. Il détourne son regard de la présence coloniale ou même de tous les éléments modernes venus d'Europe pour vivre les aventures qui l'intéressent. Comme l'auteur tente de fuir le siècle dans lequel il vit, les fétiches et les rites (adoration des étoffes, le pillage des bibelots) qui les accompagnent, y compris le déguisement, deviennent la source même des plaisirs exotiques : «...j'enlève le manteau qui couvrait mon costume turc et la transformation est faite (...). je m'appelle là-bas Arif-effendi ; mon nom et ma position y sont inconnus »(A, 60 et 83).

Pierre Loti va encore plus loin dans sa quête du plaisir et de l'imaginaire : dans deux des trois romans, *Mme Chrysanthème* et *Le Mariage de Loti*, l'écrivain mime le dispositif d'alliance - le mariage - pour maximiser son plaisir.

²⁴ Juilliard, p. 13.

Dans ses deux mariages outre-mer, avec Chrysanthème et sa relation quasi maritale avec Rarahu, Pierre Loti vit une relation matrimoniale comme s'il habitait en France (Rarahu devient *la petite femme de Loti* et ils vivent sous le même toit). La sexualité se déploie dans les marges de ses mariages. S'il n'avait pas été « marié » à Chrysanthème, jamais il n'aurait pu s'adonner aux plaisirs charnels (il y a toujours les maisons de débauche, mais Loti préfère vivre une aventure qui lui permettra de combler quelques désirs égocentriques). En revanche, dans *Aziyadé*, Loti entretient une relation affective, amoureuse, considérée, à la limite, comme celle d'un mari avec son épouse. Le roman simule le mariage, comme si Loti avait ressenti le besoin de raconter, dans son premier roman, toutes ses *autres* aventures (celles qui sont explicites, Rébecca, Séniha et celles implicites) en marge de celle avec Azyadé ; il raconte tout son plaisir faisant fi des préceptes qui verront le jour dans ses deux romans à venir. Sa quête des plaisirs est si intense que rien ni personne ne l'empêche de poursuivre sur les traces de certaines pratiques douteuses, qu'il nomme lui-même des « pâles débauches » : « La pâle débauche me retenait souvent par les rues jusqu'à ces heures matinales. »(A,71) Ce que Loti désigne par de pâles débauches sont, en fait, les pratiques homosexuelles ; *Aziyadé* est remplie d'allusions et de scènes homoérotiques. À ce sujet, Alain Buisine écrit : «...rarement un roman nous racontant une liaison passionnelle avec une femme fut à ce point criblé de scènes et de références homosexuelles. »²⁵ Pierre Loti éprouve ce besoin de décrire, de raconter ce qu'il voit, autour de lui, dans cet *Orient dépravé* : «...nous terminions nos explorations par un souterrain de banlieue où de jeunes garçons asiatiques, costumés en almées, exécutaient des danses lascives (...). Je demandai grâce pour la fin de ce spectacle, digne des beaux moments de Sodome, et nous rentrâmes au petit jour. »(A,82) Plusieurs de ses aventures homoérotiques baignent dans un non-dit, comme si Pierre Loti espérait, par son statut particulier d'écrivain donner une voix (e) aux sexualités protéiformes. Outre les relations équivoques avec ses confrères marins, les références à une quelconque homosexualité seront totalement absentes de ces futurs romans (du moins de manière aussi manifeste), *Le Mariage de Loti* et *Madame*

²⁵ *Tombeau de Loti*, p. 65.

Chrysanthème. Pierre Loti définit de nouvelles règles de jeu, ses propres règles dont le plaisir, objet suprême, est tributaire.

Pierre Loti reconnaît son plaisir : combien de fois le répète-t-il dans *Le Mariage de Loti*, dans *Aziyadé* et même dans *Mme Chrysanthème* (lorsque Yves est à ses côtés)? Il expose son plaisir, il en fait une confession au lecteur, aux personnages et à lui-même. Pourtant, Loti camoufle bien ses véritables tristesses : « Derrière toutes cette fantasmagorie orientale qui entoure mon existence (...), il y a un pauvre garçon triste qui se sent souvent un froid mortel au coeur. »(A,89) Malgré tous ses voyages, tous ses bibelots inimaginables, Loti demeure un être solitaire, incapable d'abandonner son poste à la marine française, heureux que sur les navires, crayon en main, entouré de ses frères les marins, ces superbes hommes au corps travaillé par le labeur des mers. L'intensité des plaisirs correspond chez Loti à une valorisation du corps. Cette idéalisation du corps place le plaisir sous le signe de l'éréthisme. Loti s'accorde souvent le privilège de mépriser la beauté des autres au nom d'un savoir véritable, le sien (ceci, bien sûr, est implicite dans la mesure où Loti, de par sa popularité auprès des femmes et des jolis matelots, jouit d'un savoir grâce à ses opinions qui ont souvent un effet d'autorité). Ce plaisir dandy (plaisir du mépris) lui servirait - peut-être - à « satisfaire des désirs bisexuels hystériques et narcissiques. »²⁶ En dépit de sa franchise, quelquefois voilée, Pierre Loti fait valoir certains de ses plaisirs comme secrets (ses présumées expériences homosexuelles) et « le silence et le secret abritent le pouvoir, ancrent ses interdits. »(Vs,133) Toutefois, l'exaltation des plaisirs ne rime pas uniquement qu'avec la sexualité. Même si l'exotisme et l'érotisme vont souvent de pair - surtout l'association *Orient* et sexualités libertines - l'exotisme est, pour Pierre Loti, une « économie de plaisir »(Vs,203) qui englobe tout sans exception c'est-à-dire le plaisir du voyageur, de l'homme, du coeur, de l'âme et de la sexualité. Il poursuit égoïstement les plaisirs, car il écrit dans *Mme Chrysanthème* : «...il est bien certain que les trois principaux personnages sont Moi, le Japon et l'Effet que ce pays m'a produit. »(C,44) Cette phrase vaut, enfin, pour tous les pays que Loti a visités. Lui seul compte... et tous ceux qui

²⁶ Bernard Chervet, « Dandysme et confection du fétiche... », p. 407.

l'entourent lui sont pratiquement redevables.

Ce sentiment de pouvoir qui habite Pierre Loti, écrivain-voyageur, est une forme d'hégémonie (non pas dans le sens de suprématie, mais davantage comme « emprise sur ») qui s'étend, à divers degrés, sur pratiquement tous les personnages de ses romans. Les relations de pouvoir, autant avec les femmes qu'avec les hommes, lui procurent du plaisir : il s'agit presque d'une forme d'auto-érotisation du pouvoir et du savoir. Loti est celui qu'on respecte à cause de son savoir (plusieurs personnages semblent révéler Loti) et celui que l'on craint à cause de son pouvoir (la police japonaise, Samuel dans *Aziyadé*). Le pouvoir et le savoir se manifestent lorsque l'auteur parle à travers ses personnages ; Il parle *de* ses personnages et *pour* ses personnages, comme Flaubert avant lui : « Flaubert's encounter with an Egyptian courtesan produced a widely influential model of the oriental woman ; she never spoke of herself, she never represented her emotions, presence, or history. He spoke for and represented her. »²⁷ Le pouvoir qui caractérise Pierre Loti est avant tout un pouvoir culturel dont la fonction est dialectique et persuasive (sur la femme notamment). Il se réfère constamment à son savoir sur l'Autre, savoir sur lequel il s'appuie pour rendre sa vie plus divertissante. Grâce à l'écriture, l'auteur réussit à vivre dans l'illusion. Il lègue par écrit tous ses voyages, tous ses fantasmes d'écrivain ; tout est théâtre et donc tout n'est qu'une représentation. Le leitmotiv de Loti n'est-il pas le plaisir? Vers la fin de sa vie, ce besoin de dépaysement et de plaisir des sens s'estompe peu à peu - pour ne pas dire totalement. Il préfère alors la publication d'oeuvres autobiographiques (sur son enfance) ou d'ouvrages politiques (sur la guerre, la Turquie).

Plusieurs écrivains du 19e siècle sont à la recherche de certains plaisirs susceptibles d'être réalisés seulement en *Orient* (la colonisation au 19e siècle y est pour quelque chose). Pierre Loti n'est pas le seul à s'être construit un imaginaire destiné à satisfaire ses désirs. Flaubert, avant d'entreprendre la rédaction de *Salammbô*, profite de son voyage en Egypte pour assouvir son désir ardent pour la femme *orientale* mi-femme, mi-machine. De plus, cela ne

²⁷ Said, p. 6.

l'empêche pas d'apaiser ses autres inclinations pédérastiques. Plusieurs des livres de l'époque (romans, récits, poésies) parlent de cet *Orient* libertaire et supposément fabuleux. Toute cette curiosité, cette propension à l'envoûtement ne date pas uniquement du 19^e siècle, car depuis la traduction du Coran au 17^e siècle et des contes des *Mille et une nuits* au 18^e siècle, la France est plongée dans un univers exotique : des centres d'études de « langues orientales » sont créés, des livres d'histoire sont rédigés et des romans sont publiés sur l'*Orient*. Cette abondance de savoirs et ce « rapprochement du Coran et des contes n'est-il pas un hasard : tous deux, sacré ou profane, paraissent si "étrangers" à la civilisation occidentale que, dans leur horizon lointain, le regard européen les confond et les englobe, sacré, interdit et merveilleux...»²⁸ De plus, la panoplie des souvenirs de voyage au 18^e siècle fait rêver bien des gens et la publication des *Lettres persanes* de Montesquieu (et sa dichotomie entre le primitif et le civilisé) ont un impact considérable sur l'imaginaire des Français.

C'est l'imaginaire des écrivains français qui invente, dans les années 1830, trois types d'*Orients* : l'*Orient* turc, l'*Orient* égyptien et l'*Orient* maghrébin. Il faut attendre quelques années plus tard, vers la fin du 19^e siècle, alors que le Japon et les japonaiseries connaissent un succès monstre en France pour qu'un *Extrême-Orient* soit imaginé. Toutes ces créations du 19^e siècle sont inévitablement fabriquées à l'époque des colonies françaises. Le débarquement des Français en Algérie a lieu dès 1830 et coïncide, ironiquement, avec l'apparition du mot « orientalisme » dans les dictionnaires. L'explosion orientaliste se produit aussi bien dans l'imaginaire que dans la réalité. Les rapports entre l'Européen et l'Autre sont établis par ce besoin, de la part de l'Europe, d'agrandir ses frontières à la poursuite de nouveaux marchés, de nouvelles ressources et donc de nouvelles colonies (et de stigmatiser l'Autre et de schématiser l'*Orient*). Ce n'est donc pas un hasard de voir au 19^e siècle l'union entre les termes impérialisme et exotisme. Les romans qui découlent de cette mode orientaliste ne représentent pas l'Autre de façon uniforme. Certes, comme le note Said, il est juste de parler de l'orientalisme comme d'un genre littéraire ; toutefois, il est impensable de vouloir classer Loti et Chateaubriand

²⁸ Juilliard, p. 27.

ou même Gérard de Nerval, par exemple, dans les mêmes paramètres. Nerval, après avoir sombré dans une folie passagère, décide à sa sortie d'une maison de santé (mentale) de partir en *Orient*. Il s'y prépare en étudiant la géographie, l'histoire et les religions des pays qu'il espère visiter comme l'Égypte, le Liban, la Syrie et la Turquie. Il écrit son *Voyage en Orient* - un questionnement entre le rêve et la réalité - comme un recueil de notes de voyages, d'histoires et de fragments. Nerval rêve d'une femme imaginaire et idéale pour satisfaire et apaiser ses désirs. Il n'est pas un voyageur à la manière de Julien Viaud. Son voyage se traduit par le besoin du dépaysement pour éviter à tout prix une seconde folie, il chercherait la trace de ses sentiments nous dit Said.²⁹ Où trouver mieux, sinon en *Orient*, les rêves les plus convoités?

L'*Orient* donne l'image d'un lieu salvateur qui guérit tous les maux, qui offre une possibilité de renaître et qui propose l'accès aux multiples expériences sexuelles : « Nerval invests himself in the Orient, producing not so much a novelistic narrative as an everlasting intention - never fully realized - to fuse mind with physical action. »³⁰ Gérard de Nerval exploite l'*Orient* sous une forme différente, il ne le réduit pas à un simple univers chimérique, mais il l'habite d'un point de vue esthétique pour en faire un endroit où se croisent des images au-delà des conventions traditionnelles : « Their egos [Nerval et Flaubert] never absorbed the Orient, nor totally identified the Orient with documentary and textual knowledge of it (with official Orientalism, in short). »³¹ Pierre Loti, contrairement à Nerval, fait partie de cet « orientalisme officiel » et c'est grâce à cette reconnaissance qu'il est élu à l'Académie française. Pierre Loti produit des livres qui plaisent à un large public, il écrit sur le désert, sur Jérusalem, sur le Maroc, des récits d'amours impossibles, bref, il suit une voie littéraire qui est acceptée, respectée, reconnue par l'élite de l'époque (les spécialistes de l'*Orient*).

²⁹ p. 182.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 181.

Les voyages de Chateaubriand demeurent des voyages superficiels et non pas dans la lignée officielle : son séjour en *Orient* au début du siècle (1806-1807) lui permet de calmer ses angoisses du mal du siècle, mélancolie et frustration face à l'existence de l'homme. L'auteur cherche à s'appropriier l'*Orient*, à savoir qu'il cherche à parler pour lui dans une sorte de dimension atemporelle. Chateaubriand est le héros romantique par excellence qui, lors de son voyage en Amérique, revient avec des images de bons sauvages et d'immenses natures vierges. La vue de la Grèce ou de la Judée lui inspire de la tristesse ; il admire les tombeaux, les ruines, la mer bleue, les cyprès, les Arabes fiers et sauvages : « Chateaubriand's statement in the preface of the first edition of his *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), "I was searching for images ; nothing more", provides an appropriate example of the orientalist desire that implies observation and representation without any personal participation in the social reality of the Orient. »³² Le romantisme de Chateaubriand est un mal de l'âme, où l'être est confiné à sa solitude, à sa mélancolie, à la dérive et où l'écriture devient une forme d'expression de l'âme et un instrument d'exploration - sans participation - sur le monde extérieur (en l'occurrence, l'*Orient*).

Pierre Loti n'a pas cette vision romantique de la vie ; son oeuvre s'inspire de quelques éléments empruntés aux romantiques et de cette mélancolie qui afflige l'homme, mais l'auteur fait preuve d'un cynisme qui est étranger au langage de Chateaubriand. Loti ne ménage pas ses critiques face aux choses et aux personnes. Son cynisme a souvent comme intention de choquer, de provoquer les gens. Loti réactive les images d'un Chateaubriand ; il ne fait pas que décrire des ruines, il leur donne une voix, une figure. Pierre Loti est toujours émerveillé par les monuments qu'il croise, par les gens qu'il rencontre. Il est en quelque sorte un photographe qui essaie de saisir la face cachée des choses et des hommes. Ensuite, il (ré)écrit les clichés photographiques en s'incluant lui-même dans les décors, en participant pleinement.

³² Ali Behdad, *Belated travelers*, p. 20, je souligne.

Chapitre 2

Les mises en scènes narratoriales

2.1. L'auteur Viaud / Loti et son public

Il existe chez cet homme, une triple identité qui contourne, d'une part, les règles normatives du genre romanesque et, d'autre part, les pratiques conventionnelles d'un officier de marine écrivain. L'auteur, nous l'avons vu, opte pour un pseudonyme qui verra le jour avec son troisième roman, *Le roman d'un spahi* (septembre 1881). Les deux premiers romans, *Aziyadé* et *Le Mariage de Loti*, ont été publiés anonymement, ce deuxième, paru en mars 1880, signé par « l'auteur d'*Aziyadé* ». L'anonymat du *Mariage de Loti* persiste uniquement pour les premières éditions, après quoi il laisse sa place à Pierre Loti. L'oeuvre de Pierre Loti se complique parce que ce « je » (les récits de Pierre Loti sont écrits pour la plupart à la première personne) dans *Aziyadé* ou *Le Mariage de Loti* n'est pas celui de Julien Viaud, l'officier-aventurier de marine, mais plutôt celui de Loti c'est-à-dire l'alter ego amélioré de Julien Viaud. Les voyages (et aventures) de Julien Viaud, tirés de son journal intime (le journal intime appartient à Julien Viaud et les romans à Pierre Loti) seront réécrits et mis sous forme de romans par ce même Julien Viaud (il va de soi), mais sous le nom de plume de Pierre Loti, écrivain et, plus tard, académicien. Julien Viaud se différencie du Loti lieutenant Anglais qui tombe amoureux d'Aziyadé et qui traîne dans les bas-fonds et les cimetières de la ville. Les scènes d'une possible intimité avec Yves dans *Madame Chrysanthème* concernent Loti et Yves, alors que si ces scènes s'étaient réellement produites, dans la vraie vie, elles relèveraient plutôt de Julien Viaud et de Pierre Le Cor. Marie-Paule de Saint-Léger observe trois ramifications, fort justes, chez l'auteur : Loti, héros-narrateur du journal intime; Loti, héros-narrateur de ses romans; et le pseudonyme littéraire de Julien Viaud à partir de 1881.¹ En fait, comme le précise C. Juilliard, Pierre Loti «...n'est pas un homme, ni un écrivain,

¹ dans *Pierre Loti L'insaisissable*.

ni un narrateur, ni un héros, il est un "réseau narratif". »² Si Julien Viaud (il signalait, par exemple, ses dessins pour le *Monde Illustré*, J.V.) se donne comme identité littéraire le nom de Pierre Loti c'est parce qu'il aurait reçu, lors de son premier séjour à Tahiti, le nom de « Roti » (et non pas Loti) - le L n'existant pas en tahitien - , mais n'aimant pas la phonétique de ce patronyme (celui d'une fleur rare), il aurait décidé de le changer en celui de Loti. En ce qui concerne le prénom, Pierre, plusieurs hypothèses ont été émises dont celle qui voudrait que ce soit un pur caprice de la part de l'auteur pour ce prénom.

Les éditions Calmann-Lévy publient *Aziyadé* en janvier 1879 et essaient de faire passer le récit pour les notes personnelles d'un marin anglais tué au combat, en écrivant le sous-titre suivant : « Extrait des notes et lettres d'un lieutenant de la marine anglaise entré au service de la Turquie le 10 mai 1876 tué dans les murs de Kars, le 27 octobre 1877 ». Les lecteurs n'apprendront que plus tard la véritable identité de l'auteur de ces « notes... ». Le héros-narrateur du roman s'appelle Loti (nom qui ne fait pas très anglais; et étrangement, le héros-narrateur n'a pas de prénom) et est un lieutenant anglais (dans la réalité, Julien Viaud sera promu lieutenant beaucoup plus tard). Chronologiquement, son idylle turque eut lieu après son séjour à Tahiti (en 1872), d'où l'auteur tira *Le Mariage de Loti*, cela même si *Aziyadé* fut publié en premier. Ironiquement, nous sommes en présence de deux erreurs dans *Aziyadé*: «...le premier texte lui-même n'est-il pas déjà l'oeuvre d'un mort? Comment ne pas se le demander à la lecture de l'énorme erreur chronologique que contient le titre qui indique que le lieutenant anglais est entré au service de la Turquie le 10 mai 1876. Or, le roman nous le précise, c'est "un soir d'été" de 1877 qu'il a "sollicité d'être envoyé aux avant-postes"...»³ *Aziyadé* est ce que nous pourrions nommer une autobiographie romancée, comme *Madame Chrysanthème* et *Le Mariage de Loti* où Pierre Loti, en revanche, déforme davantage les faits, car il admet que Rarahu n'a jamais existé, qu'elle est, en fait, une combinaison de plusieurs femmes maories : «...la vérité n'est respectée que dans les détails, le fond de l'histoire n'est pas vrai ; j'ai combiné

² Juilliard, p. 138.

³ Alain Buisine, *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, p. 154.

plusieurs personnages réels pour en faire un seul : Rarahu (...). tout ce qui concerne Taïmaha est rigoureusement vrai. »⁴ Julien Viaud bénéficie de l'aide précieuse de son grand ami Lucien Josselin, officier de marine, le Plumkett - autre pseudonyme - des romans de Pierre Loti ; il est celui qui joue le rôle de préfacier des deux premiers romans, *Aziyadé* et *Le Mariage de Loti*, celui qui corrige et censure certains passages d'*Aziyadé*, par exemple, qui remodèle le récit de manière à le rendre plus moral et, ironiquement, *moins véridique* : « Le second manuscrit renferme un certain nombre de passages qui sont d'un réalisme oriental qui brave l'honnêteté, que la censure n'admettra évidemment pas (...). Toutes ces réflexions, je les ai faites à la lecture du premier manuscrit que je vous ai remis qu'après l'avoir expurgé en coupant (...) les passages scabreux. »⁵ Pierre Loti change les noms des personnages et ne fait qu'un travail de découpe même si Lucien Josselin propose un grand nombre de modifications à apporter : «...l'oeuvre pourrait être un peu élaguée par la suppression des lettres des amis de Loti. Je ne vois guère ce que l'ensemble de l'oeuvre y perdrait. »⁶

Aziyadé est un roman où trois « personnages », potentiellement dissemblables, se croisent : Julien Viaud, Pierre Loti et Loti. Tout le roman est un jeu tendu entre Pierre Loti et Loti, ce que Barthes traduit par Loti premier et Loti second : « Ce n'est pas le pseudonyme qui est intéressant (...), c'est l'autre Loti ; celui qui est et n'est pas son personnage, celui qui est et n'est pas l'auteur du livre. »⁷ Ce jeu de duperie (celui de taire le nom de l'auteur, de modifier son identité...) est voulu : c'est Julien Viaud qui est à la recherche des plaisirs intensifs, mais ces plaisirs sont vécus et éprouvés, dans le roman, par Loti, un marin anglais qui meurt au combat en s'engageant au service de la Turquie. Pour compliquer les choses, l'auteur insère dans son roman des lettres (sa soeur, ses amis) ainsi qu'une préface, par ce dénommé Plumkett, pour augmenter l'authenticité du récit. Dans la première édition d'*Aziyadé*, une lettre écrite par un certain William Brown, dans le but d'amplifier cette confusion et de

⁴ lettre de Julien Viaud à Lucien Josselin tirée des annexes au *Mariage de Loti*, p. 252.

⁵ lettre de Lucien Josselin à Emile Aucante, tirée des annexes à *Aziyadé*, p. 255.

⁶ Ibid., p. 257.

⁷ Roland Barthes, « Pierre Loti : *Aziyadé* », p. 171.

renforcer ainsi la véridicité de son présumé journal, précède la préface : « Mon cher Plumkett, Loti est mort, Loti a quitté la sombre terre (...). Il a tout oublié, tout abandonné pour suivre (...) sa singulière destinée. Je t'adresse ces notes éparses; le public y démêlera ce qu'il pourra...»⁸

La confusion entre Loti-narrateur et Loti-personnage est délibérée (par exemple, qui a fait quoi? comment? pourquoi?) : le narrateur explique et commente les faits, alors que le personnage interprète cette comédie, en prétendant travailler à bord du *Prince of Wales*, vivant en Angleterre à Brightbury et qui se donne tout entier pour défendre la Turquie. En fait, cette ville de Brightbury n'existerait pas, elle serait une pure fiction dans l'imaginaire lotien. Phonétiquement, elle est un mélange de la ville côtière de Brighton et d'une autre ville, non loin de la mer, Canterbury. C'est à se demander, alors, si un pays comme le Japon, par exemple, est réellement le Japon et non pas un amalgame de plusieurs pays (et souvenirs) regroupés en un seul. Ce procédé de travestissement et d'invention (création de ville, de mots, de personnages) est entièrement fétichiste. Pierre Loti désire mettre en scène un autre lui-même, mais seulement partiellement, c'est-à-dire en changeant de nom, en inventant des villes, des personnages, des aventures. Ce déguisement est nécessaire pour vivre l'anonymat tant désiré et les fantaisies qu'il convoite. Bien sûr, ce qui étonne dans ce récit, dans cet « extrait de notes...» c'est qu'il ait été rédigé en français alors que l'auteur des « notes » était présumément Anglais. Tous les noms seront, par conséquent, changés : c'est la France qui est monotone et c'est l'existence française qui est rébarbative et non l'Angleterre. Ce déguisement des nationalités est un autre moyen pour l'auteur de se travestir (en plus des vêtements), de s'inventer une identité, celle d'un héros britannique (comme Théophile Gautier dans *Le roman de la momie*), techniques très en vogue au 19^e siècle. Comment ne pas sourire lorsque Pierre Loti écrit : « l'Angleterre, le train monotone de l'existence britannique, les amis fâcheux, les ingrats, je laisse tout cela sans regrets et sans remords. »(A,188) Si une

⁸ *Aziyadé*, notes de fin de volume, p. 223.

autobiographie implique, selon Philippe Lejeune⁹, une identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, les trois romans de Pierre Loti ne s'inscrivent pas complètement dans cette définition. Il n'existe pas chez l'auteur d'identité entière et absolue entre Loti, Pierre Loti et Julien Viaud. *Le Mariage de Loti*, *Aziyadé* et *Madame Chrysanthème* sont des récits de voyages d'un officier, mis en scène et reconstruits par un auteur qui n'est pas entièrement le personnage de son récit. L'auteur s'efforce de désavouer son identité véritable, celle qui à ses yeux est trop uniforme et ennuyeuse (pour se permettre la liberté, les jeux, le fétichisme...), de ne pas la révéler entièrement. Ce dédoublement de l'auteur est tout à fait légitime. Mais pourquoi les héros de Pierre Loti sont-ils Anglais? Harry Grant alias Loti dans *Le Mariage de Loti*, est un héros anglais comme le Loti dans *Aziyadé*. À cette époque, l'éventail des nationalités maritimes était restreint, car il n'y avait que deux grandes marines, françaises et anglaises. Pourtant, l'auteur aurait choisi les Anglais «...pour que leur comportement peu respectable (abandon de la maîtresse indigène qui en meurt) s'associe dans l'esprit du lecteur aux défauts de toute une population. »¹⁰ Mieux vaudrait déprécier, pour Pierre Loti, les Anglais que ses propres concitoyens. Cette hypothèse nous paraît peu convaincante : l'auteur n'est nullement un moralisateur, bien au contraire, il est beaucoup trop centré sur lui-même pour s'occuper à condamner les Anglais et leur « comportement peu respectable ». Pierre Loti choisit l'Angleterre comme origine et les Anglais comme personnages parce qu'ils lui permettraient de vivre une expérience imaginaire de plus. Loti souhaiterait tellement côtoyer la monarchie, par exemple, totalement absente de son quotidien qu'il projetterait dans ses romans toutes ses aspirations. Il ressent un attrait bien réel pour la Reine et ses institutions. De plus, Loti est ce type à l'allure anglaise, un peu dandy, au comportement détaché, si différent des français. Il déplace ses intérêts (ses goûts, ses fantasmes et ambitions) vers ce peuple pour se mettre en scène, en se dissimulant ainsi derrière une autre nationalité, comme celle de Harry Grant dans *Le Mariage de Loti*.

⁹ *Je est un autre*, p. 34.

¹⁰ M.G. Lemer, cité par Alain Q. Villéger dans *Pierre Loti l'incompris*, p. 263.

Le Mariage de Loti débute par une scène de baptême, « Loti fut baptisé le 25 janvier 1872 à l'âge de vingt-deux ans et onze jours »(ML,49), où le nom exotique de Loti est assigné à Harry Grant (alias Julien Viaud) : « Loti, qui, jusqu'à ce jour, s'était appelé Harry Grant, conserva ce nom, tant sur les registres de l'état civil que sur les rôles de la marine royale, mais l'appellation de Loti fut généralement adoptée par ses amis. »(ML,49) *Le Mariage de Loti* paraît au départ en feuilleton dans *La nouvelle revue* de Juliette Adam, grande amie de l'auteur, sous le titre, très évocateur de *Rarahu, idylle polynésienne* (le titre *Le Mariage de Loti* étant imprimé dès la seconde édition du roman). Le roman contient également des lettres et des dates pour faire croire au lecteur de l'époque du caractère véridique de cette aventure (publiée huit ans plus tard, en 1880). Le héros-narrateur Harry Grant rebaptisé Loti deviendra à son tour pour Rarahu, *mata reva*, c'est-à-dire oeil de mystère : «...*mata reva* était le nom que m'avait donné Rarahu, ne voulant point de celui de Loti...» (ML,81) L'auteur ne souffrirait-il pas de compulsions pseudonymiques? Parfois, Pierre Loti « parle de lui-même comme si c'était un autre qui parlait, ou comme s'il parlait d'un autre. »¹¹ La préface du roman est assurée par Plumkett (Josselin) ainsi que les deux premiers chapitres. Il prend soin de présenter le roman, « cinq personnes assistaient à ce baptême de Loti...»(ML,49) récit qui appartient donc autant à Lucien Josselin, qu'au véritable auteur Pierre Loti : « J'aime infiniment votre début que je vous renvoie annoté. (...) À nous deux, moi vous signalant, vous jugeant librement, nous arriverons à les éliminer [les petits défauts]...»¹² Ce Plumkett est également celui qui, à la fin du roman, introduit des fragments du journal et des lettres de Harry Grant: « Note de Plumkett : Loti écrivit à Rarahu une longue lettre, dans laquelle il exprimait en langue tahitienne son grand amour pour sa petite amie...»(ML,218)

Entre la parution du *Mariage de Loti* et de *Madame Chrysanthème*, Julien Viaud se marie en 1886, mais cela ne l'empêche pas de publier, en 1888, son « mariage pour rire », ce séjour au Japon avec Chrysanthème (l'auteur réécrit son récit de janvier à septembre 1887). Le roman, son neuvième, publié au

¹¹ Lejeune, p. 34.

¹² lettre de Josselin à Viaud, tirée des annexes au *Mariage de Loti*, p. 251.

départ aux éditions du Figaro, puis en 1893 chez Calmann-Lévy, est signé de son pseudonyme habituel Pierre Loti et le héros-narrateur est également Pierre Loti. *Madame Chrysanthème* comporte des dates erronées (souvent manquantes) et, contrairement aux deux autres romans, il ne contient pas de lettres. Les trente-six jours du journal personnel s'étendent sur soixante-dix-neuf jours dans le roman. D'un point de vue narratif, le roman est pratiquement immobile : il n'y a ni péripéties, ni incidents, que des constatations (et un mariage pour rire). Pourquoi un titre comme *Madame Chrysanthème* alors que le personnage ne porte pas véritablement ce nom de fleur et surtout qu'elle n'est même pas le centre d'intérêt de l'auteur? Le roman aurait dû s'intituler « Le Mariage de Loti - histoire d'une curiosité et d'un séjour au Japon, pays des chrysanthèmes. » Selon S. Funaoka, si le roman japonais a comme titre *Mme Chrysanthème*, c'est probablement parce que Pierre Loti avait assisté le 10 novembre 1885 à une fête impériale des chrysanthèmes et cela lui aurait donné l'idée du titre.

Tandis que *Le Mariage de Loti* et *Aziyadé* ont été tirés directement de son journal personnel, sans que l'auteur ait au préalable prévu d'en faire des romans, *Madame Chrysanthème* a été écrit comme journal intime dans l'intention d'être réécrit en un roman et d'être publié : «A propos du livre qu'il est en train d'écrire - *Mme Chrysanthème* - Loti parle, dans son "journal" (le 1er février 1887) de "roman japonais", c'est-à-dire d'un roman dont l'action se passe au Japon. Mais il faut aussi l'entendre dans un autre sens, celui d'un livre (...) où il ne se passe rien. »¹³ Dans ce roman immobile et sans péripéties, Pierre Loti fait un travail de découpe et de corrections sans l'aide de quiconque ; il se censure lui-même. Et ce roman au « je » n'est bien sûr pas détenteur d'une vérité absolue : y a-t-il, de toute manière, des romans autobiographiques qui ne mentent pas? Que stipule-t-il au juste le contrat de mariage que signe Pierre Loti pour épouser Chrysanthème concernant le sexe? Pourquoi Pierre Loti fait-il preuve d'une extrême pudeur lorsqu'il raconte son ménage à trois, cette relation entre Chrysanthème, Yves et lui-même? Malin, l'auteur joue le jeu, se divertit aux dépens du lecteur, lui laissant quelques indices ici et là. Le

¹³ Bruno Vercier dans la préface à *Mme Chrysanthème*, p. 5

« je » chez Pierre Loti reste inexploité, car nous n'assistons pas réellement à des confessions intimes ou à des aveux sincères, malgré certains moments de vulnérabilité, comme dans *Le Mariage de Loti*, où il cherche à se dévoiler : « J'avais perdu l'habitude des larmes, mais depuis la veille j'avais besoin de pleurer ; dans l'obscurité du banc de quart, personne ne le vit que mon frère John : auprès de lui je pleurais là comme un enfant. » (ML,169) Pierre Loti voudrait convaincre, d'une part, que les événements qu'il relate sont vrais et, d'autre part, persuader le lecteur de découvrir ce qu'il y a de caché sous ses dires. Ses romans favorisent un jeu entre la vérité et le mensonge. Les récits de Pierre Loti ont une volonté de surprendre et d'impressionner les lecteurs, comme Julien Viaud, déguisé en Sultan, se rendant - par exemple - dans les salons littéraires en exhibant ses toilettes pour épater et provoquer la galerie. Derrière ses costumes, son maquillage, derrière toute cette fantasmagorie, se trouve caché un homme si différent de ce qu'il laisse transparaître. Pierre Loti ne chercherait pas, toutefois, à confondre ses lecteurs, mais « celui qui dit je est le seul à savoir que ce qu'il pense n'est pas ce qu'il montre. »¹⁴

L'ironie est étroitement liée au « je », car elle repose sur ce que l'auteur dit ou ne dit pas : ce jeu de rhétorique (il s'agit d'un art), surtout dans *Aziyadé*, ainsi que les structures romanesques inusitées sont une volonté de transmettre une présumée « authenticité-véritable » de son discours amoureux. Derrière cette intention, il y aurait peut-être autre chose, un second discours ou paradiscours : Pierre Loti, en masquant son identité (véritable) aux lecteurs, se protégerait ainsi contre les critiques (et donc d'une certaine forme de répression) à cause des allusions (en excès) et des références homoérotiques du roman. Tout un dispositif narratorial est mis en place pour accentuer cette ambiguïté et pour faire croire au style improvisé et manifestement libertaire d'un journal personnel. En fait, ce jeu de vérité n'est possible que grâce au mensonge : « Mais ce livre n'est point un roman, ou, du moins, c'en est un qui n'a pas été plus conduit que la vie de son héros. » (A,41) Un « contrat » serait conclu entre le lecteur et l'auteur; un pacte fantasmatique, que le lecteur doit accepter pour poursuivre le jeu. Il se crée au 19^e siècle ce que Michel Foucault

¹⁴ Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne...*, p. 57.

nomme une « science aveu »(Vs,76), une instance selon laquelle l'aveu est hautement valorisé et qui se donne, comme objet, l'inavouable-avoué. Cette « science aveu » fonctionne grâce à un lien discursif entre deux personnes : ce lien discursif s'accomplit selon certains rapports de pouvoir et de savoir. L'aveu, qui au départ - dans l'histoire française - relevait du registre religieux, se transforme, dès la fin du 18e siècle, et s'installe dans le système (discours) médico-légal, comme enjeu. C'est grâce à une *scientia sexualis* et aux procédures de savoir et de pouvoir que l'aveu est préconisé comme vérité : «...notre société, en rompant avec les traditions de l'*ars erotica*, s'est donné une *scientia sexualis*. Plus précisément, elle a poursuivi la tâche de produire des discours vrais sur le sexe, et ceci en ajustant, non sans mal, l'ancienne procédure de l'aveu sur les règles du discours scientifique. »(Vs,90) L'aveu devient alors un instrument ouvertement (re)valorisé, car il est perçu comme une déclaration de vérité. Les effets de la confession médicale ont des incidences sur les écrivains qui se sont mis, à leur tour, à se confesser, à publier des récits autobiographiques. En fait, l'intérêt de l'aveu se déplace car « il tend à ne plus porter seulement sur ce que le sujet voudrait bien cacher ; mais sur ce qui est caché à lui-même ne pouvant venir à la lumière que petit à petit...»(Vs,88), comme, peut-être, une possible homosexualité de Pierre Loti.

Le roman du 19e siècle, celui à la première personne, propose de se dévoiler, de se confesser, de faire état de vérités cachées : « De là sans doute une métamorphose dans la littérature : d'un plaisir de raconter et d'entendre (...), on est passé à une littérature ordonnée à la tâche de faire lever du fond de soi-même une vérité...»(Vs,80) Le discours de Pierre Loti aurait pu aller au-delà de l'aveu qu'il a laissé transparaître. Pourquoi? parce que nous nous attendons à beaucoup de Pierre Loti. En publiant un présumé journal intime, il est normal que le lectorat s'attende non pas à de simples vérités, mais à des aveux complets et sincères. Il n'existe pas de limites avouables : Pierre Loti s'engage à établir avec le lecteur ce que Foucault appellerait un « rituel de discours », un contrat confessionnel. Le fait que ses romans soient tirés du journal personnel est une grande preuve d'une volonté de confession, même si tout est bouleversé lors de la publication (la censure, le découpage, la

retranscription...). Pierre Loti n'emprunte pas la voie de l'aveu tel qu'il se modèle sur les vieilles traditions judéo-chrétiennes entre le pénitent et le directeur de conscience. L'interlocution entre l'auteur et ses lecteurs est nécessaire. Pendant qu'une partie avoue, l'autre, non pas absout, mais épie l'arrivée des confidences : « Pour la première fois sans doute une société s'est penchée pour solliciter et entendre la confiance même des plaisirs individuels. » (Vs,85) Pierre Loti ne se trouve pas au confessionnal; il décide sur la base de sa propre volonté de discourir de manière à faire ressortir les événements qu'il juge nécessaires et incontournables (ceux qu'il désire dévoiler). Cela suppose, évidemment, que plusieurs questions demeureront sans réponse, que plusieurs phrases resteront obscures, que plusieurs événements seront tus, comme la relation entre Loti et Samuel : « Je regrette Samuel aussi, le pauvre Samuel (...). C'est ainsi que je me laisse aller encore et prendre à toutes les affections ardentes, à tout ce qui y ressemble, quel qu'en soit le mobile intéressé ou ténébreux. » (A,64) L'auteur entretient une relation, purement linguistique, avec son lecteur comme le psychanalyste avec son patient, car tout se manifeste dans le langage. Pierre Loti est dépendant de son lecteur pour la construction d'une parole : « Ce "quelque chose" achève le symbole pour en faire le langage. Pour que l'objet symbolique libéré de son usage devienne le mot libéré de *l'hic et nunc*, la différence n'est pas de la qualité sonore, de sa matière, mais de son être évanouissant où le symbole trouve la permanence du concept. »¹⁵

La volonté de vérité qui traverse les écrits de Pierre Loti se différencie d'un discours « vrai » : « Le discours vrai que la nécessité de sa forme affranchit du désir et libère du pouvoir, ne peut pas reconnaître la volonté de vérité qui le traverse ; et la volonté de vérité, celle qui s'est imposée à nous depuis bien longtemps, est telle que la vérité qu'elle veut ne peut ne pas la masquer. »¹⁶ Cette citation convient parfaitement au discours de l'auteur, car le vrai et la volonté de vérité s'entrelacent. Pierre Loti avoue son plaisir sans jamais spécifier de quoi il en découle (d'où proviennent au juste ses élans de bonheur

¹⁵ Jacques Lacan, *Écrits I*, p. 155.

¹⁶ Foucault, *L'Ordre du discours*, p. 22.

dans *Aziyadé*?). Les dédicaces, autant dans *Le Mariage de Loti* que dans *Madame Chrysanthème*, viennent renforcer « l'effet de réel » : il ne s'agit pas uniquement d'une forme d'agrément ou de jeu avec les personnes concernées, mais bel et bien de prouver aux lecteurs la sincérité de ses récits (tout en faisant un clin d'oeil à l'aristocratie). Dans *Madame Chrysanthème*, le roman est dédié à la Duchesse de Richelieu et Pierre Loti a pris soin de lui écrire : « C'est le journal d'un été de ma vie, auquel je n'ai rien changé, pas même les dates... » (C,43) alors que nous savons précisément que plusieurs événements ont été tus et certaines dates chambardées. L'auteur récidive dans *Le Mariage de Loti* en dédiant, cette fois-ci, son récit à Sarah Bernhardt, où il fait preuve d'une moins grande prétention : « À vous qui brillez tout en haut, l'auteur très obscur d'*Aziyadé* dédie humblement ce récit sauvage. Il lui semble que votre nom laissera tomber sur ce livre un peu de son grand charme poétique. » (ML,47) Cette forme pour le moins présomptueuse est quelque peu manipulatrice : Pierre Loti adore s'attirer le regard et l'intérêt d'autrui, surtout haut placé. Sa dédicace à Sarah Bernhardt, grande dame de théâtre, témoigne de sa grande admiration pour cette femme et s'attend, en retour, à un même enthousiasme de sa part. Les dédicaces sont, de plus, intemporelles ; suspendues ainsi dans le temps, elles restent éternelles.

Pierre Loti institue le suspens (dans les trois sens possibles, soit comme suspension du temps, soit comme suspension des images et comme attente) comme objet narratif. Les trois romans seraient des récits de « l'attente » : l'attente se caractérise par l'immobilité du récit, par les personnages qui s'attendent les uns et les autres. Et même le temps est suspendu, donc en attente : « Cependant, le temps s'écoulait lentement. » (ML,189) De plus, Loti attend après *Aziyadé* et après son plaisir ; *Aziyadé* attend en vain le retour de Loti et, ainsi de suite, tous les personnages s'attendent les uns, les autres. L'auteur débute et termine souvent ses paragraphes - qui ressemblent davantage à des strophes - par des points de suspension. Ceux-ci serviraient dans les romans à éluder la suite de la pensée de l'auteur ou le dénouement de certains événements non-racontables. Pierre Loti voudrait faire croire qu'il a tellement de choses à dévoiler, tant de péripéties à décrire, qu'il lui est

impossible de les relater pour ne pas blesser les coeurs sensibles ou pour ne pas corrompre le lecteur ou même pour que ce même lecteur jouisse en y mettant du sien: « - je la suis [madame Prune] en frémissant dans les recoins obscurs, où elle m'attire pour me faire en tête à tête ces cadeaux...»(C,215) Cette technique narrative de l'interruption et de l'hésitation (technique très utilisée dans le journal intime) est mise en place pour provoquer une émotion, une surprise ou tout simplement pour stopper le temps dans le développement d'une phrase. Les énigmes ne sont jamais complètement résolues, elles traînent avec elles une question principale : mais que va-t-il se passer? L'essentiel dans les textes de l'auteur ce n'est pas la « chose dite », mais plutôt la manière dont les événements sont racontés ou passés sous silence. Les nombreux temps morts ou les moments de silence dans les romans de Pierre Loti nous révèlent davantage sur lui que le reste du récit : « L'absence de la parole s'y manifeste par les stéréotypies d'un discours où le sujet, peut-on dire, est parlé plutôt qu'il ne parle : nous y reconnaissons les symboles de l'inconscient sous des formes pétrifiées qui (...) trouvent leur place dans une histoire naturelle de ces symboles. »¹⁷ Lacan rajoute : « Même s'il ne communique rien, le discours représente l'existence de la communication...»¹⁸ Lacan propose l'anti-souveraineté de la pensée individuelle. L'avènement du sujet se fait par le biais du langage, du discours.

2.2. Loti-narrateur et les personnages

L'auteur Pierre Loti non seulement déguise son nom dans ses romans (Loti, Harry Grant), mais il travestit son identité romanesque et celle des autres par d'autres pseudonymes. Dans *Aziyadé*, Loti devient tour à tour Arif-effendi, Marketo et Arif-Ussan-effendi, bref des noms qui lui permettent de passer inaperçu et de vivre ainsi différents scénarios : « Arif et Loti étant deux personnages très différents, il suffirait, le jour du départ du *Deerhound*, qu'Arif

¹⁷ Lacan, p. 159.

¹⁸ p. 128.

restât dans sa maison; personne sans doute ne viendrait l'y chercher; seulement Loti aurait disparu...» (A, 117) Les personnages du roman sont eux-mêmes travestis : Aziyadé est en fait Hakidjé, Samuel est un dénommé Daniel, William Brown est Léon Baudin et le serviteur Achmet est personnifié par Memet. La compulsion pseudonymique de Pierre Loti le pousse même à travestir le nom des navires (mais a-t-il réellement le choix? Il est Anglais donc) : la *Couronne* devient le *Prince of Wales* et le *Gladiateur* devient le *Deerhound*. Ce procédé de pseudonémie (et même de pseudomanie) est aussi utilisé dans *Le Mariage de Loti* et dans *Mme Chrysanthème*. Ces noms de navires sont plutôt étranges : outre le *Prince of Wales* qui signifie Prince de Gales et le *Deerhound*, le nom d'un chien de chasse, le *Rendeer* du *Mariage de Loti*, est un nom qui n'existe pas, il serait un amalgame de Red deer et de Reindeer. Son comportement onomastique est une forme de travestissement de la réalité, comme lorsqu'il invente, nous l'avons vu, la ville de Brightbury. Les changements de nom sont essentiels pour celui qui désire vivre incognito, en terre exotique, et dans son propre monde imaginaire. Contrairement à Aziyadé, Rarahu n'a jamais existé, mais la sonorité de son nom se rapproche de celle qui aurait été la véritable femme tahitienne de son frère, Taharu (la Taïmaha du roman). Son compagnon de navire, le John du roman - pratiquement absent au niveau narratif, mais qui joue le rôle de compagnon (de « frère ») comme Yves, (Pierre Le cor), dans *Mme Chrysanthème* - , est, Joseph Bernard qui, selon les dires de certains, brisa tous ses liens amicaux avec Julien Viaud à cause d'un quelconque penchant de Julien pour le sexe masculin : « Un jour il rompit définitivement, sans doute sous la pression de sa famille, très catholique et très bourgeoise, qui devait trouver parfaitement inadmissibles ces troubles inclinations homosexuelles. »¹⁹ La modification des noms se poursuit avec Plumkett qui prendra lui aussi un nom tahitien, celui de *mata pifaré* : « Plumkett, par exemple, s'appelait *mata pifaré* (oeil de chat); Brown, *mata ioré* (oeil de rat), et John, *mata ninamu* (oeil azuré)...» (ML,81) Même son frère Gustave est déguisé sous le nom de Roueri, *Rutave* selon le journal personnel de l'auteur. Dans *Madame Chrysanthème*, Pierre Loti frise parfois le ridicule avec tous ces noms déguisés (Prune, Jasmin,

¹⁹ A. Buisine, *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, p. 84.

Sucre...) qui ne font aucun sens. Chrysanthème s'appelle en réalité Okané-San, mais deviendra vers la fin du roman Kikou-san, soit le nom véritable et masculin (dans le journal intime) du djinn appelé « 415 » : l'auteur travestit même l'identité sexuelle du nom. Pierre Loti adopte également le nom de Kangourou pour nommer l'entremetteur, choix drôlatique qui relève des plaisirs de l'auteur.

Plusieurs personnages ont leur double ailleurs dans un ou l'autre des romans, comme des images miroirs : Aziyadé et Rarahu, John et Yves et, dans le même roman, Samuel et Achmet (les deux jouent le même rôle auprès de Loti même s'ils s'opposent physiquement et moralement). Samuel et Achmet sont deux personnages qui disparaissent et apparaissent sans trop d'explication. Yousouf, autre domestique de Loti, n'est pas présenté : qui est-il? d'où vient-il? Les personnages de Pierre Loti ne sont pas connus en profondeur, mais seulement en surface. Ils sont des esquisses vite dessinées et l'auteur ne rentre jamais dans des détails autres que visuels (le corps, les vêtements). Derrière les trois femmes, Chrysanthème, Rarahu et Aziyadé, se trouve un homme, un double amélioré qui soutient Loti au gré de ses faits et gestes. Lorsque Rarahu admet s'être prostituée (elle se confesse en pleurant qu'elle participa à un troc - une robe contre un acte sexuel - avec le marchand chinois), Loti admet que c'est John qui sera déçu par son comportement : «...elle comprenait surtout qu'elle m'avait causé de la peine, - et que John, le sérieux John, mon frère, détournait d'elle ses yeux bleus...»(ML,80) John est déçu parce que Loti est déçu. Si Loti avait été triste ou malheureux, John aurait éprouvé les mêmes sentiments. Son « frère » John représente l'idéal masculin : il a de beaux traits et une carrure impressionnante. Les personnages masculins et féminins sont soumis aux volontés de Loti. Cependant, Pierre Loti, autant dans *Aziyadé* que dans *Le Mariage de Loti*, joue un double jeu : avec sa soeur et ses amis intimes (Yves, Plumkett), il présente souvent son côté vulnérable, il confesse ses peurs et ses angoisses, mais avec Aziyadé ou tout autre personnage du pays, il ne dévoile jamais son désarroi ou ses faiblesses. C'est ainsi qu'il écrit à sa soeur : « Si c'est vrai que tu m'aimes, dis-le-moi, fais-le-moi voir... J'ai besoin de me rattacher à quelqu'un (...). Je sens la terre qui manque

sous mes pas (...) et j'éprouve une angoisse profonde...»(A,89) Loti s'intéresse beaucoup aux hommes, avec lesquels il entretient des relations fort tordues. Car malgré son aventure passionnelle avec Rarahu, Loti aurait expérimenté une aventure des plus étranges : «...je rentrai à bord du *Rendeer*, rapportant cette nouvelle à sensation que j'avais couché en compagnie de Tamatoa...»(ML,84) Évidemment, « couché en compagnie de » ne veut pas nécessairement dire « couché avec » ou « baisé avec », mais cette nouvelle porte tout de même à confusion. Si elle est écrite dans le récit, c'est que Pierre Loti a ressenti le besoin de l'insérer dans le texte (comme les passages homoérotiques dans *Aziyadé* et les scènes de ménage à trois dans *Mme Chrysanthème*). Ce Tamatoa est le fils de la reine Pomaré et son physique fait honneur à Loti : l'homme est immense, fort, avec d'énormes mains et une énorme tête. Il ressemble pratiquement à un monstre et malgré la peur qu'il provoque dans l'île et les rumeurs qui courent à son sujet (il serait cannibale et violent), il ne s'attaque pas à Loti, il est extrêmement doux et maternel : «...Quand l'homme fut près de moi, il prit une moustiquaire de mousseline qu'il étendit avec soin au-dessus de ma tête; après quoi il plaça une feuille de bananier devant sa lampe pour m'en cacher la lumière. »(ML,86) La reine, sa mère, décide donc de lui concéder certaines libertés en retour de sa bonne conduite : « Quelques jours plus tard, Tamatoa fut officiellement relâché, - à la condition qu'il ne sortirait point du palais; j'eus plusieurs fois l'occasion de lui parler et de lui donner des poignées de mains... Cela dura jusqu'au moment où s'étant évadé, il assassina une femme et deux enfants...» (ML,87)

En fait, les femmes n'existeraient-elles uniquement dans l'oeuvre de Pierre Loti que comme apparence, comme voile derrière lequel se trouveraient des hommes? L'univers hétéroérotique de Pierre Loti n'est pas uniquement une construction pour plaire aux gens, car Loti n'essaie pas de masquer ses attirances pour les hommes. Pourtant, il y a une partie de l'auteur qui veut plaire aux lectrices, car ce sont elles qui achètent ses romans et qui se pâment devant les amours interdites de Loti et d'une femme de harem. Elles s'imaginent dans la peau d'Aziyadé et rêvent aux beautés exotiques de la Turquie. La censure ne l'autorise pas à écrire ce qu'il veut. En fait, aucun discours social ne lui

permet de dévoiler son identité véritable. S'il fallait que Pierre Loti peigne les amours particulières entre deux hommes, les duchesses et les reines lisant ses romans ne seraient pas très enthousiasmées. L'auteur doit livrer ce que l'on s'attend de lui. Toutefois, « Aziyadé est le terme neutre, le terme zéro de ce grand paradigme : discursivement, elle occupe la première place; structurellement, elle est absente, elle est la place d'une absente, elle est un fait de discours, non un fait de désir. »²⁰ Barthes exprime bien cette présence d'Aziyadé dans le roman, mais il a tort de croire qu'elle n'est pas un fait de désir : elle l'est grâce aux fétiches et à l'univers masculin qui l'entoure. Les intérêts fétichistes de Pierre Loti le maintiennent dans un monde imaginaire fort satisfaisant.

²⁰ Barthes, p. 179.

Chapitre 3

Le passage du fétiche au fétichisme

3.1. L'avènement du fétiche comme concept et ses transformations

Le fétiche est un concept pluriel : plusieurs définitions lui sont données et il est exploité de diverses manières, quelque fois fort disparates les unes des autres. Globalement, il existe trois modèles au fétichisme : le modèle anthropologique, le modèle marxien et, en dernier lieu, le modèle freudien (c'est sans compter toutes les variantes qui viennent après Freud ainsi que les différentes critiques). Ces trois modèles définissent le fétiche (à part Marx, nous le verrons plus loin, qui s'attarde davantage au caractère même du fétiche, c'est-à-dire ce qu'il implique, plutôt qu'à l'objet matériel lui-même) comme étant un objet indépendant, muni d'une réalité qui lui est propre, « whose power is precisely the power to repeat its originating act of forging an identity of articulated relations between certain otherwise heterogenous things. »¹ Étymologiquement, le mot « fétiche » vient du portugais *fetisso* ou *feitizo* (*feitico*) qui signifiait, au Moyen-Âge, amulette (ou pratique magique) et viendrait du latin *facticius* qui se traduit par « artificiel » et « fabriqué ».² Le fétiche appartient au départ au registre colonial (comme objet historique) depuis que des voyageurs portugais, au 15^e siècle, donnèrent ce nom aux divers objets de cultes des peuples d'Afrique et de Guinée. La relation entre les voyageurs portugais et les *indigènes* s'institue sur un principe de troc : plusieurs de ces voyageurs étaient fort étonnés de pouvoir *échanger* de vilains objets de pacotille contre des objets « de culte ». Le mot s'emploiera, plus tard, pour décrire tous les peuples *indigènes* (homogénéisation des peuples) et leurs pratiques religieuses considérées comme barbares. Les théories sur le fétiche (et plus tard sur le fétichisme) s'élaborent, bien entendu, dans un contexte colonial où plusieurs savants tentent de décrire et de comprendre,

¹ William Pietz, « The problem of the fetish I », p. 7.

² Ces éléments étymologiques sont tirés du livre de Alfonso M. Iacono, *Le fétichisme. Histoire d'un concept* et de celui de Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*.

selon une vision culturelle et une idéologie hégémonique, le mode de vie si distinct des *sauvages*. Une relation de pouvoir entre l'observateur (le colonisateur) et l'observé (le colonisé) s'établit dans une conjoncture de domination et d'aliénation. L'Autre passe à un état d'aliéné car ses pratiques religieuses reposeraient sur la superstition et sur une forme d'irrationalité. Les fétiches demeurent entièrement associés aux mentalités *primitives* et c'est alors qu'apparaissent les stéréotypes coloniaux.

La théorisation autour du fétiche « colonial » se dessine entre le 17^e et le 18^e siècle, période rationaliste pendant laquelle les philosophes essaient d'écarter les êtres surnaturels (c'est-à-dire, Dieu, le diable...) de leurs explications des faits et des événements historiques. Le concept est récupéré par la philosophie qui en fait une théorie sur la religion primitive avec le même mépris et parfois la même ignorance que les voyageurs portugais. Grâce à Fontenelle et à son adaptation du livre de Van Dale (sur l'élimination du surnaturel dans les explications historiques), une séparation se produit entre ce que lacono nomme « l'objet de la théologie » et « l'objet de l'étude des croyances religieuses ». Dorénavant, ce qui est vu comme étant les fausses croyances des *indigènes* sera interprété uniquement dans les paramètres de la nature humaine : « On allait donc construire une liaison entre l'interprétation historique et la théorie philosophique qui sera typique de la pensée du XVIII^e siècle et déterminera l'un des deux axes du développement de la méthode comparative. »³ On tentera donc de définir les fondements de la nature humaine pour les comparer directement aux moeurs et aux coutumes des peuples *primitifs*. Les philosophes stigmatisèrent les *barbares* parce qu'il s'éloignaient des principes de la raison, ceux élaborés par ces mêmes philosophes pour déterminer ce que devait être un homme de raison, des lumières. Les peuples primitifs ne pourront pas être considérés comme des « peuples civilisés » uniquement parce qu'il n'ont pas atteint un niveau d'évolution jugé acceptable et sont demeurés limités, fixés à de vulgaires objets de culte : «...le fétichisme comme théorie, c'est le culte étranger qu'on condamne en prétendant l'expliquer ; comme pratique, c'est le culte étranger qu'on fait sien sans le

³ lacono, p. 8.

comprendre. En somme, le fétichiste serait toujours un autre, et le fétichisme serait l'inintelligible...»⁴

Charles de Brosses est le premier qui introduit le terme de fétichisme dans un contexte de comparaison (entre tribus, cultures et *races*) dès le 18^e siècle dans son ouvrage intitulé *Du culte des dieux fétiches*. Il « invente » son concept dans un contexte déjà existant, celui où les idées dominantes à propos du culte des *indigènes* circulaient en Europe depuis le début des conquêtes et des colonisations. Son élaboration de la notion de fétiche le conduit à forger un terme, fétichisme, et à le définir comme un concept ethno-anthropologique, nécessaire au culte religieux des *indigènes*, dont l'origine serait la crainte et l'ignorance. Les *Indigènes* seraient selon de Brosses à un degré zéro de civilisation et de croyance divine. Toutefois, lacono nous rappelle que la théorie de de Brosses concernant la divinisation des objets ne fait pas référence à la substitution des dieux par des objets : « En effet, l'idée du fétichisme en tant que substitution des dieux par des objets aurait été une conséquence de la théorie de la dégénérescence d'un monothéisme originaire telle, par exemple, que celle de Lafitau.»⁵ Jean-François Lafitau pose les prémisses du concept de fétichisme et c'est grâce à une combinaison d'idées, ainsi qu'avec une théorie de l'histoire et du progrès, qu'il permet à de Brosses de rassembler ses idées. Lafitau travaille lui aussi dans un contexte comparatiste en étudiant le fétiche des peuples africains en comparaison avec ceux de l'île de Formose et avec le mode de vie des Hurons au Canada. Il postule, enfin, qu'il n'existe aucun peuple athée et que l'origine de l'humanité est la même pour tous. Tout au long du 18^e siècle, plusieurs penseurs promouvront leur définition du fétiche et tenteront d'en établir les paramètres : de Bosman et ses études ethnologiques sur les habitants de la Guinée en passant par Kant qui qualifie le fétiche d'idolâtrie misérable. Kant définit le fétichisme, ce qu'il nomme le faux culte, en soulignant qu'il s'agit d'une forme de culte qui consiste à croire que l'homme peut agir sur Dieu. Hegel s'intéresse également au fétichisme qu'il considère comme la première expression spirituelle de la subjectivité. Hegel, après Kant

⁴Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, p. 108.

⁵Ibid., p. 34.

et Hume, célèbre la supériorité de la *race* blanche et renforce les préjugés de l'infériorité de la *race* noire dont le culte des fétiches seraient à la base d'un état d'esprit des plus archaïques. La fascination des intellectuels des Lumières pour le fétichisme africain, par exemple, proviendrait non seulement de l'indignation causée par l'agenouillement et l'adoration de l'*indigène* devant ces objets ou ces animaux, mais de ce mystère inconcevable pour un Européen de donner vie à un objet inanimé ou de percevoir par les sens une quelconque forme de divinisation.

Ce regard eurocentrique (les études sur le terrain, l'établissement des normes...) est l'expression de leur supériorité (raciale, culturelle et matérielle) sur ces peuples *primitifs* et dominés. Les penseurs européens méprisent ces objets fétiches qu'ils qualifient d'avilissants et qu'ils jugent dénués d'une quelconque valeur symbolique : « Africa was seen as prelinguistic, prerational, unskeptical, its "signs" naive in their simplicity and mediated by sensualism. »⁶ Aux 17^e et 18^e siècles, le fétiche (soit des animaux ou des objets inanimés qui sont divinisés) est enraciné dans l'imaginaire collectif européen et cette différence (de *race*) que perçoivent ces philosophes leur sert de prémisse pour consolider l'idée de supériorité et de pureté qui verra le jour, sous une même forme, avec la question de l'eugénisme au 19^e siècle. Le fétiche se révèle être intimement lié au concept de nationalisme non plus dans un cadre ethnocentrique colonial des 15^e et 16^e siècles, mais d'un point de vue entièrement français, au 19^e siècle. Pour palier la perte de l'Alsace-Lorraine (annexée à l'Allemagne), les Français se seraient emparés du nord de l'Afrique. Le nationalisme serait alors une dénégation d'une certaine amputation - pour reprendre ici des éléments de Freud - , par exemple, celle de l'Alsace-Lorraine? : «...fetishism sprang to mind because both doctors and writers viewed French expansion in the colonies as a (fetishistic) compensation (...) for the propre aim of regaining Alsace-Lorraine. »⁷ Le nationalisme fin de siècle (s'il en existe un réellement) serait obsédé par la peur d'une castration (coloniale, il va s'en dire).

⁶ Emily Apter, « Introduction » à *Fetishism as Cultural Discourse*, p. 6.

⁷ Robert A. Nye, « Medical Origins of Sexual Fetishism », p. 27.

Homi Bhabha dans « The Other question » examine le stéréotype racial à la lumière du fétiche à la fois dans sa combinaison freudienne et coloniale. Selon Bhabha, le mythe d'une pureté raciale et d'une culture dominante (hégémonique) - en relation, bien entendu, avec le stéréotype colonial - fonctionne de manière à vouloir normaliser les différentes croyances. Il y a une justification légitime pour relier le stéréotype racial au discours colonial en terme de fétichisme. Reprenant le point de vue psychanalytique, Bhabha le réoriente vers la reconnaissance de la différence sexuelle ; elle est déniée par la fixation sur un objet qui masque cette différence et qui restitue une présence originelle : «...in Freud's terms : "All men have penises" ; in ours : "All men have the same skin/race/culture ; and the anxiety associated with the lack of difference" - again, for Freud : "Some do not have penises" ; for us : "Some *do not* have the same skin/race/culture". Within discourse, the fetish represents the simultaneous play between metaphor as substitution (...) and metonymy. »⁸ Le fétichisme serait alors une scène de réactivation et de répétition du fantasme originel, soit celui du désir pour une *race* pure, désir constamment menacé. Donc, le stéréotype, dans le discours colonial, est le théâtre du fantasme où s'installe un mécanisme de défense pour lutter contre la menace des différences de *race*, de culture et de couleur. Le stéréotype est une forme fixe, une image arrêtée. Il s'agit d'un «...fundamental *ambivalence* of colonial fantasy, oscillating between sexual idealization of the racialized other and anxiety in defense of the identity of the white male ego. »⁹ La construction d'un discours colonial s'articule autour des figures de style du fétichisme, c'est-à-dire la métaphore et la métonymie : « The role of fetishistic identification, in the construction of discriminatory knowledges that depend of the *presence of difference*, is to provide a process of splitting and multiple / contradictory belief at the point of enunciation and subjectification. »¹⁰

Le fétiche s'insère dans la pensée du 19^e siècle, une période industrielle, et Karl Marx n'échappe pas à la conceptualisation d'une théorie sur le fétichisme. Avec Marx et, par la suite avec Freud, le fétichisme est analysé (et

⁸ « The Other Question », p. 79.

⁹ Kobena Mercier, « Reading racial fetishism », p. 312.

¹⁰ Bhabha, p. 83.

problématisé) non plus dans son rapport à l'Autre, mais plutôt dans un contexte actuel, c'est-à-dire dans la société et culture mêmes. Marx applique dans *Le Capital* (il parle déjà de fétichisme dans un article de 1842), publié en 1867, le concept de fétichisme au phénomène de la marchandise, communément appelé le « fétichisme des marchandises ». Marx étudie, au départ, la question du fétichisme dans l'ouvrage de Charles de Brosses, *Du culte...*, puis chez Karl August Böttinger et Benjamin Constant. Marx est très intéressé par le récit que fait de Brosses à propos de l'or des Espagnols. De Brosses relate l'épisode où les *indigènes* de Cuba croyant comprendre que l'or des Espagnols était leur fétiche, s'en débarrassèrent en le jetant à la mer lors d'une cérémonie. Dans cette scène racontée par de Brosses, il est important de noter que ce sont les *indigènes* qui assimilent les Espagnols à l'or, comme univers fétichiste. La théorie marxienne marque donc le rapport entre la production et les hommes et indique alors une inversion des hommes et des choses : « Le renvoi de l'image (...) est (...) une modification, mais le fait que Marx attribue à ce processus un caractère de fétiche indique que la modification de l'image cache ou fait oublier un moment essentiel du reflet, celui de l'auto-observation...»¹¹ Le « capital » est vu comme étant une sorte de fétiche. Marx explique dans son ouvrage la notion de « plus-value » c'est-à-dire le profit engendré par la bourgeoisie sur le dos des travailleurs : plus ce profit est élevé, plus le salaire des ouvriers est bas. C'est ce que l'auteur dénonce. Le fétichisme serait une manière d'expliquer, d'évoquer l'imaginaire matérialiste propre à un mode communiste d'appréhension et de compréhension de la réalité capitaliste. Le discours sur le fétichisme redéfinit la religion et l'économie politique dans une perspective (historique et scientifique) de lutte des classes : « He views capitalist production as a mode in which social value is fetishistically materialized, it is crucial for Marx to make it clear that the physical materiality of things has nothing to do with their value. »¹² Karl Marx attribue finalement le statut de chose à ce qui n'en est pas. La théorie marxienne du fétichisme préparerait le terrain pour celle de Sigmund Freud. L'inversion entre les choses et les hommes chez Marx se rapproche de l'échange entre la partie et le tout chez Freud.

¹¹ Iacono, p. 86.

¹² William Pietz, « Fetishism and materialism », p. 142.

3.2. l'arrivée des théories médicales. Le fétichisme comme perversion

L'intérêt médical pour le fétichisme fait son apparition vers la fin du 19e siècle. Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité* précise que le fétichisme serait à la base des autres perversions relevées : «...dans ce "fétichisme" qui, depuis 1877 au moins, a servi de fil conducteur à l'analyse de toutes les autres déviations, car on y lisait clairement la fixation de l'instinct à un objet sur le mode de l'adhérence historique et de l'inadéquation biologique. »(Vs,203) Foucault ne clarifie pas cette date de 1877, mais elle semble toutefois fort plausible, car selon Robert A. Nye le fétichisme est classé comme perversion dès les années 1880.¹³ Le fétichisme est très présent dans le discours médical et par la suite psychanalytique en France parce que le pays connaît, vers la fin du 19e siècle, un important problème de population : les décès deviennent plus importants que les naissances. De plus, le taux de natalité chute de manière alarmante pour que les instances étatiques se penchent sur ce véritable problème social. Les crimes, l'alcoolisme, les maladies vénériennes et autres formes de sexualité sont à la hausse. Les différents intervenants du milieu scientifique et médical concluent que les « problèmes sociaux » de la France seraient responsables de cette baisse de la population, donc de l'infertilité des couples.¹⁴

Les experts médicaux en viennent à une « étonnante » conclusion : les diverses formes de dégénérescence auraient affecté l'instinct sexuel chez l'homme. À force de s'être livré à des activités sexuelles plus ou moins normatives et excessives, l'homme aurait chambardé sa dynamique sexuelle causant ainsi l'impuissance et même la stérilité. L'homme est davantage sujet que la femme à cette forme de débandade, car il passerait davantage de temps à avoir des relations sexuelles. Même la masturbation ne se soustrait pas aux

¹³ « Medical origins of sexual fetishism », p. 13.

¹⁴ Plusieurs de ces éléments, et ceux qui suivront, concernant les origines médicales du fétichisme sont tirés de l'article de Robert A. Nye, « Medical origins of sexual fetishism ». Pour des renseignements complémentaires voir l'ouvrage de Anthony Copley, *Sexual moralities in France 1780-1980*.

contrôles des experts : depuis le 18^e siècle, elle est accusée d'être à l'origine de l'impuissance due à son caractère anormal (non reproductif). La démence va encore plus loin parce que plusieurs éminents psychiatres de l'époque dont Etienne Esquival et Félix Roubard croyaient fortement que l'impuissance sexuelle se déclarait seulement lorsque des plaisirs (orgasmes) étaient atteints à l'extérieur d'un contexte marital ou dans un autre but que celui de la reproduction. Vers 1882, Jean-Marie Charcot et Valentin Magnan tentèrent de définir les perversions dites fétichistes de l'époque, c'est-à-dire les attirances pour les bonnets de nuit, les pantoufles, les chaussettes... Ces perversions (exclusivement masculines, comme l'exhibitionnisme est également une perversion masculine alors que la cleptomanie est entièrement, ou presque, un problème féminin) seraient selon Charcot et Magnan les conséquences de la masturbation et des autres excès sexuels détournés du droit chemin par des idées obsessionnelles. Car, ces hommes auraient été impuissants devant les femmes, mais très virils en présence de leur objet de désir. Il faut toutefois attendre Alfred Binet, l'étudiant de Charcot, pour qu'un nom soit donné concrètement aux attirances envers des objets (inanimés) de désir. Binet admet, de prime abord, que tout amour est fétichiste, mais qu'une certaine forme d'impuissance psychique est associée aux obsessions qui hantent les fétichistes sur ces objets. L'homosexualité devient une pratique fétichiste parce qu'il y a fétichisation (fixation) d'un objet totalement inutile, celui du pénis, objet qui ne sert pas à la reproduction entre deux hommes : « As Charcot and Magnan had done, Binet treated inversion as a fetish, arguing that the only difference between an invert and a boot fetish was a variation in life experience. »¹⁵

La plupart des discours médicaux de l'époque considéraient l'homosexualité comme une dégénérescence au même titre qu'un « amoureux » des souliers de femmes. L'homosexuel était un impuissant parce que ses orgasmes dépendaient d'activités sexuelles non reproductives. Les théories sur l'homosexualité frôlaient souvent le ridicule: « Whenever men were confined, as in prison or school, homosexuality, he [M. Legludie] argued would

¹⁵ Robert A. Nye, p. 22.

be acquired. »¹⁶ L'homosexualité féminine est étudiée non pas avec le fétichisme, mais en corrélation avec les obsessions vestimentaires (le travestisme). Le 19e siècle définit deux sortes de travestisme, celui des hommes et celui des femmes. Ces hommes travestis étaient également fétichistes et «...not allowed to put on a show, but he could put one over on anyone he liked. Double identity, double entendres, even double lives were acceptable to any one who could master their challenges. »¹⁷ Les femmes travesties ou « masculinisées » joueraient un rôle dans la possible castration de leurs époux et même de leurs enfants en leur présentant une image non-maternelle, non-reproductive. Psychanalytiquement parlant, il est impossible qu'une femme soit fétichiste (la peur de la castration et l'invention d'un pénis) à moins que celle-ci ait la conviction d'être un homme et revendique le pénis qu'elle n'a pas hérité. Sigmund Freud prendra un peu la défense des homosexuels en prétextant qu'ils méritent davantage de compassion et de sympathie (malgré la nécessité d'un traitement) que de persécution. Le problème du fétichisme sera repris par d'autres spécialistes non-Français, dont Krafft-Ebing, Ellis et Freud, mais d'une manière moins hostile que leurs confrères français.

Sigmund Freud parle de fétichisme dès 1905 dans un essai sur la sexualité (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*) et reprend ses explications à la fin des années 30 (1938). Il classifie d'abord deux grandes familles de sexualité anormale : la première, celle qui est déviée de l'objet sexuel inclut l'homosexualité, la pédophilie et la bestialité et la seconde, celle qui est déviée de sa visée sexuelle, inclut le travestisme, l'exhibitionnisme, le voyeurisme et le fétichisme. En fait, le fétichisme pourrait s'inscrire dans les deux catégories parce que sa caractéristique principale est la surévaluation sexuelle d'une partie du corps ou d'un objet. Le complexe de castration devient au centre de ses propos psychanalytiques sur le fétichisme. Le fétiche chez Freud ne serait rien d'autre que le substitut du pénis manquant de la mère auquel l'enfant aurait cru au départ, avant de se rendre compte de ce manque. Le fétiche

¹⁶ Anthony Copley, p. 144.

¹⁷ Jann Matlock, « Masquerading Women, Pathologized Men », p. 57.

servirai à se protéger contre la castration (si la mère a été castrée alors le petit garçon, dans son esprit, imaginerait à son tour une possible castration) et à surmonter cette peur de la castration (la dénier et la suspendre dans la réalité). Freud ajoute qu'aucun homme n'est épargné par la peur (l'anxiété) de la castration à la vue des organes génitaux féminins. Certains, à cause de cette peur intense, deviendront homosexuels et d'autres, pour se protéger, se créeront des fétiches. Toutefois, Elisabeth Grosz émet une hypothèse fort juste :

The fetish cannot simply be equivalent to the maternal or female penis, for it both affirms and denies women's castration. There is no symbolic equation between the fetish and the penis, because, as Lacan so cogently argues, the phallus is not the equivalent of the penis (...). The relation between phallus and fetish is already entirely bound up with the order of signifiers. The penis (as real organ) can take on the role of the phallus only because it is *missing*, that is, because women are castrated.¹⁸

Jacques Lacan, et Elisabeth Grosz le remarque bien, présuppose que le fétiche est interprétable, mais non pas dans son analogie avec le pénis. La psychanalyse est une thérapie basée sur le langage et compte sur l'élaboration verbale (associations de la parole) du symptôme : « Fetishism emerges at the moment when the imaginary tilts into the symbolic, the preoedipal is transformed into the oedipal, or anxiety is transformed into guilt. »¹⁹

Les théories sur le fétichisme ne cessent pas avec l'avènement de la psychanalyse, car elles seront reprises par la sémiotique, par les arts visuels (au 20e siècle) et non plus dans le contexte avilissant du 19e siècle. Michel Leiris s'intéresse au fétichisme en disant que « le fétichisme (...) comme aux temps les plus anciens, reste à la base de notre existence humaine. »²⁰ Jacques Derrida se propose lui aussi de donner sa version du concept : « Ce qu'on appelle le fétichisme devrait être analysé dans un tout autre espace. Si ce qu'on a toujours appelé fétiche, dans tous les discours critiques, implique la

¹⁸ « Lesbian fetishism », p. 105.

¹⁹ Elisabeth Grosz, p. 106.

²⁰ cité par William Pietz, « The problem of the fetish I », p. 11.

référence à une chose non substitutive, il devrait y avoir quelque part - (...) le rapport du fétiche à la vérité -, une valeur décidable du fétiche, une opposition décidable du fétiche au non-fétiche. »²¹ En dernier lieu, la conceptualisation du fétichisme est également retouchée par les théories féministes notamment par Naomi Schor qui inaugure le terme de « female fetishism ». Elle s'intéresse au cas de George Sand, à son travestissement. Schor, comme critique littéraire, s'attarde sur le concept en l'employant dans le cadre d'une étude sur un écrivain et son oeuvre. Elle utilise un concept traditionnellement imputé aux hommes pour l'appliquer aux femmes. Naomi Schor conclut dans son article « Female fetishism : the case of George Sand » que le fétichisme demeure une appropriation d'un concept typiquement et exclusivement masculin. Gilles Deleuze, autre théoricien qui s'intéresse au fétichisme dans les oeuvres littéraires, procède de la même manière lorsqu'il expose ses hypothèses sur le masochisme (auquel il relie le fétichisme) à la lumière de l'oeuvre éponyme de Sacher-masoch et non plus dans un contexte médical comme au 19e siècle.

Le concept de fétichisme prend au 20e siècle des directions très poussées. En fait, il est détourné de ses connotations exclusivement sexuelles (et médicales) pour être utilisé, par exemple, dans le domaine de l'art, de la photographie, des études littéraires. L'expression « objet-fétiche » prend dorénavant un sens tout à fait différent : elle suppose que l'objet dont on parle a une valeur supérieure aux autres objets. L'inflation de certains objets comme les pattes de lapin ou l'augmentation excessive d'un objet par rapport à un autre (un livre fétiche, dira-t-on, par exemple) demeurent une autre manière de concevoir ce concept pluriel qu'est le fétichisme. La pluralité des définitions s'appliquent à Pierre Loti ; il s'insère pratiquement dans toutes les catégories, que ce soit dans les théories freudiennes (avec ses fixations sur les cheveux), dans les théories de Marx (les femmes comme marchandises) et même ethnologique (l'importance accordé à certains objets de culte).

²¹ Glas, p. 234.

Chapitre 4

Fixations fétichistes du corps et de l'enveloppe

4. Suspension de la réalité et construction d'un monde idéal

Julien Viaud serait donc, comme nous l'avons vu, cet « l'homme nouveau » du 19^e siècle, par sa manière de penser, d'agir, par ses goûts particuliers et ses désirs équivoques. Il se donne une identité exotique (celle de Pierre Loti) c'est-à-dire une identité qui lui confère des droits (déguisements, fixations fétichistes) dans ces pays libertaires où il séjourne. Cet « homme nouveau » renaît, une seconde fois, dans un univers exotique propice aux sexualités protéiformes où il érige, de manière à satisfaire ses désirs, des décors remplis d'objets et de personnages à sa mesure et selon ses besoins. Tous les gestes qu'il pose sont constamment répétés et placés sous le signe du plaisir. L'auteur suspend la réalité pour mieux vivre et transmue la sexualité normative en une sexualité fétichiste.

Pierre Loti a le culte du beau, certes, mais surtout celui du corps. Tout au long de sa vie, il se dédiera au sport afin d'améliorer ses capacités physiques et transformer au maximum son corps en un véritable objet de beauté : «...j'ai horreur de tout travail qui n'est pas du corps et des muscles...»(A,118) Viaud adore se faire photographier nu, pour faire ressortir ses muscles, et toute activité physique ne consiste qu'à embellir (et corriger) son corps qu'il semble trouver affreusement laid (une petite taille, un nez crochu...). En fait, le travail d'un écrivain est tout le contraire du travail physique d'un marin. Pierre Loti transpose dans ses romans ses affections pour la beauté du corps, des muscles, comme si sa vie d'officier de marine et celle d'écrivain ne peuvent être dissociées. Tout cela peut paraître un peu étrange pour cet écrivain-esthète, mais toujours en présence de beaux jeunes hommes, il a ce besoin éminent de se rapprocher de ces hommes (de leur beauté, de leur corps) en modifiant son apparence et en tonifiant ses muscles. Pour masquer ses imperfections, Julien Viaud utilise le maquillage afin d'embellir son visage et des talons hauts pour corriger sa taille, attitude qui lui vaudra plusieurs commentaires narquois dans les salons parisiens. Cette passion, ce culte du corps, se traduit dans ses

romans par une atmosphère où la beauté du corps rime constamment avec l'ambiguïté face à la différence sexuelle : « Car s'il est vrai que tous les héros de Loti, marins ou soldats, sont toujours de superbes jeunes hommes (...), images littéraires et idéalisées de ce qu'il aurait voulu être au physique, projections du corps parfait qui lui est refusé, il est tout aussi incontestable qu'il prend un évident plaisir à sortir publiquement escorté d'un beau mâle. »¹ En fait, le corps de la femme ou plutôt des trois principales femmes qui composent ses trois romans, *Chrysanthème*, *Rarahu* et *Aziyadé*, comme « tout » n'intéressent pas l'auteur et, en tant qu'entités, ne sont pas idéalisées. Pierre Loti fragmente le corps en diverses parties et fixe ces parties dans le temps : celles-ci deviendront des objets de fantasmes, essentiels à la construction de son univers fétichiste. Toutefois, la connaissance de la situation véritable est suspendue dans l'Idéal : « on voit apparaître la double dimension du fétiche (...) : une partie du sujet connaît la réalité, mais suspend cette connaissance, tandis que l'autre partie se suspend à l'Idéal. »²

Gilles Deleuze, un représentant de cette nouvelle théorisation du fétichisme, problématise et procède à une « désintrinsication »³ du concept de masochisme dans sa *Présentation de Sacher-Masoch*. Pierre Loti ne s'inscrit pas directement dans les paramètres du masochisme, mais son oeuvre, en revanche, semble renfermer les attributs propres de l'univers de Sacher-Masoch : la désexualisation de la relation, la transgression des lois, les fétiches, le contrat. L'ouvrage de Deleuze mérite une attention particulière, car pour l'une des rares fois, un auteur s'intéresse au masochisme *littéraire* (l'oeuvre éponyme de Sacher-Masoch) plutôt qu'au masochisme médical. Gilles Deleuze se penche sur une oeuvre d'art et tente de comprendre l'univers masochiste pris individuellement et non plus comme entité médicale « sado-masochiste ». Le masochisme a trop souvent été abordé comme n'étant qu'une série de jeux obscènes, comme une sexualité étrange et a toujours été étudié de pair avec le sadisme. Certes, le rapport « plaisir-douleur » est commun aux deux, mais contrairement au sadique qui, par exemple, continue la loi du père

¹ Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 28.

² Deleuze, p. 30.

³ Ibid, p. 96.

(tout est *réglé* du point de vue du sadique ; il est le bourreau et il n'y a pas de contrat avec la victime), le masochiste annihile tout ce qui se rapporte au père : les décisions, l'action, la provocation, la parole. Malgré ses refus, le masochiste est dans l'impossibilité de se défaire de tous les attributs patriarcaux (comme la parole, le verbe). La ressemblance au père est refusée et tout retour offensif du père est rejeté. Le masochiste remet la loi entre les mains de la mère et écarte ainsi le père de ce que Deleuze appelle la « sphère symbolique. »⁴

L'oeuvre de Sacher-Masoch n'est pas une oeuvre pornographique se résumant à de simples descriptions de l'appareil génital et à un langage impératif, mais elle est plutôt ce que Deleuze appelle « pornologie » dans la mesure où le langage masochiste échappe aux facilités érotiques des vulgaires romans graveleux et ne sert pas uniquement aux exhibitions lascives des personnages. Le masochisme n'existerait pas sans les fétiches, essentiels à ce jeu et c'est donc pourquoi le fétichisme et le masochisme se trouvent à être fortement reliés ; le fétiche est une dénégation et une suspension de la réalité et, en ce sens, Pierre Loti s'inscrit dans l'univers masochiste, de par son monde construit de fétiches et la suspension de la réalité dans laquelle il vit. Le fétiche est esthétique et dramatique : il n'y a pas de fétichisme sans tous les décors et les costumes de l'univers lotien. Les vêtements dans les romans de Loti au même titre que les pantoufles de Rarahu, les cheveux de Chrysanthème et les bijoux d'Aziyadé servent à atteindre un semblant d'idéal. Le fétiche viendrait combler un manque (si nous nous fions à la théorie freudienne qui est, bien sûr, hypothétique) chez l'auteur : « Le fétiche ne serait nullement un symbole, mais comme un plan fixe et figé (...), une photo à laquelle on reviendrait toujours pour conjurer les suites fâcheuses d'une exploration : il représenterait le dernier moment où l'on pouvait encore croire... »⁵ Ce manque se traduirait chez l'auteur par une dénégation de la réalité (présumée castration), du corps de la femme et par la création de plusieurs substituts pour palier ce manque : « The fetish serves, in fantasy, to make woman up, to veil the unwelcome gap in the place of her imagined phallus, to disguise through artifice the discovery of the

⁴ Deleuze, p. 79.

⁵ Ibid., p. 29.

horrifying mutilation that defines her "natural difference". »⁶

Les fétiches forment dans les trois romans, *Aziyadé*, *Madame Chrysanthème* et *Le Mariage de Loti*, une association d'objets qui se déploie autour des principaux personnages féminins, mais aussi autour des quelques personnages masculins. La triade « tissus-pieds-ornements » du roman *Aziyadé* renvoie dans *Le Mariage de Loti* à l'ensemble « chevelures-robessouliers ». En fait, les fétiches, tissés en réseau, se font échos d'un roman à l'autre. Pierre Loti scotomise le corps nu de la femme pour délibérément se jeter sur un objet (relié au corps) ou sur une partie spécifique du corps. Ses romans présentent ce que l'on pourrait appeler une structure fétichiste, car Loti accumule une multitude d'objets (sous des formes différentes) pour satisfaire ses plaisirs et ses désirs. La femme, davantage que l'homme, n'existerait - la plupart du temps - qu'à travers certaines parties de son corps ou certaines pièces de tissus et de vêtements : « Je songeais à Arritéa, en longue tunique de satin bleu (...) et un ardent désir m'attirait vers elle. »(ML,72) Pierre Loti fuit vers un monde de rêve, imaginaire, - par l'écriture - qui offre toutes les possibilités ; il tente d'idéaliser la femme comme un fétiche. La femme est une métonymie et n'existerait pratiquement que comme « signe » : le voile, les souliers, les cheveux, les mains. Dans ce contexte exotique où sont vécues toutes ses aventures, c'est-à-dire dans des pays « non modernes » (à la différence de la France), dont les moeurs permettent une soi-disant liberté (inconcevable en France), Pierre Loti désire cerner (métaphore du conquérant français qui foule le sol du colonisé) la femme non pas comme une totalité, mais comme un ensemble d'« objets » parcellisés pour ainsi assigner à chaque fragment un caractère érotique et surtout accessible. Il tente de (re)donner vie, de « resexualiser »⁷ un objet ou une partie du corps (qui deviendront des fétiches) qui n'est pas conventionnellement et directement lié au plaisir et, par extension, à la sexualité. *Aziyadé* est parée de richesse et en tant que figure érotique, elle est convoitée, car interdite, elle est vierge et débauchée. Elle rappelle Salammbô, personnage de Flaubert, car *Aziyadé*

⁶ Charles Bernheimer, « Fetishism and Decadence », p. 64.

⁷ Deleuze, p. 91.

demeure uniquement « observable » physiquement : « The narrative gaze does not penetrate into the interior of Salammbô [et Aziyadé] but remains fixed on the jewels, textures and fabrics of her dress. »⁸

Pierre Loti n'est pas intéressé par un corps nu, ni par l'appareil génital, mais par des parties qui le tiennent comme prisonnier. Aziyadé, la jeune femme turque aimée par l'auteur, est voilée et seul son regard est visible pour Loti lors de leur première rencontre : « Un voile blanc enveloppait soigneusement la tête, n'en laissant paraître que le front et les grands yeux. »(A,45) Non seulement le voile, mais les descriptions de l'habillement reviennent continuellement dans le roman, car tout vêtement dans ce contexte orientaliste symbolise autant le fantasme européen de la femme voilée, enfermée dans un harem, à la disposition d'un Sultan (à l'opposée de la femme française), qu'une forme de richesse et d'aristocratie. En fait, les descriptions vestimentaires d'Aziyadé, et des autres femmes du roman, renvoient surtout à la soie, à la broderie, aux pierres précieuses, aux fils d'or. Pierre Loti souligne et insiste sur cette richesse, sur l'opulence qui (re)couvre le corps d'Aziyadé et celui des autres femmes : «...des femmes voilées circulant par troupes, vêtues de soie, d'argent et d'or. »(A,82) Si l'érotisme est lié à la richesse c'est à cause de la triade (très 19e siècle) harem-richesse-*Orient* où l'univers des harems est imaginé comme étant le théâtre des femmes à moitiés nues, recouvertes d'or. Loti ne désire pas une femme « à la française », mais plutôt une femme-courtesane dont l'opulence reflète les richesses dites *orientales*. Il multiplie les fétiches vestimentaires (les bijoux, les étoffes) qu'il suspend dans la réalité pour se façonner un idéal. Lorsque Aziyadé ne propose pas une image vestimentaire convenable aux yeux de son amant, l'intérêt de Loti pour elle se trouve à être fortement diminué : « Elle s'en va, ma chère petite Aziyadé, affublée comme une femme du bas peuple d'une grossière robe de laine grise fabriquée dans ma maison... »(A,167) Pierre Loti établit lui-même les règles et seul la richesse des tissus (et leurs couleurs) captent son attention.

Sa Turquie prend forme (et vie) dans un univers luxurieux, rempli de

⁸ Lisa Lowe, *Critical Terrains*, p. 82, je souligne.

charmes. La figure humaine est trop souvent annihilée au profit des vêtements et des objets et lorsque Loti écrit : «...je l'adorais, elle [Aziyadé], et je n'aimais point cette Sèniha ; mes sens seulement avaient la fièvre.»(A,151), c'est à se demander s'il s'agit uniquement du sens du toucher (sexuel) ou de celui de la vue. Loti rencontre Sèniha, femme débauchée, célèbre pour ses scandales et lui propose alors un rendez-vous *galant*. À son arrivée, la jeune femme, croyant plaire à Loti s'habilla à la française: « Elle enleva son voile et le *fèredjé* de laine grise (...) et laissa tomber la traîne d'une toilette française dont la vue ne me charma pas. » (A, 152) Lorsque le moment de passer aux actes se présente, Loti se ressaisit et refuse, étrangement, d'aller plus loin : « J'en avais rarement vu de plus belle, là, près de moi, attendant mon bon plaisir (...) ; et cependant il se livrait en moi-même une lutte inattendue ; mes sens se débattaient contre ce quelque chose de moins défini qu'on est convenu d'appeler l'âme...» (A,152) Nous pourrions déduire que Loti, par la fascination qu'exerce sur lui la beauté et la richesse « turque », serait davantage épris de l'or, de la soie et des voiles qui habillent Aziyadé, plutôt que par les possibles jeux sexuels avec Sèniha. Entourée d'un voile, la jeune femme oblige pratiquement Loti à ne considérer que l'enveloppe, l'étui. Il est évident que le revêtement attire davantage l'auteur que la femme elle-même. Si Loti choisit, finalement, Aziyadé au lieu de Sèniha c'est que les parures « exotiques » d'Aziyadé l'excitent davantage que le corps et le dévergondage de Sèniha. Loti ne met pas l'accent sur les formes du corps drapées par les tissus, mais uniquement sur les vêtements eux-mêmes parce que : « The "envelopes" of women, which so please them, belong to the domain of artifice, illusion...»⁹ Le fétiche est factice, car même s'il existe en tant qu'élément matériellement observable, il demeure imaginaire parce que pathologiquement inconcevable comme objet de désir. En revanche, le fétiche est une création de l'esprit, un objet « vrai » parce qu'il est intégré à tout un réseau fétichiste. L'abondance des vêtements d'Aziyadé génère chez Loti une plus grande illusion de désir et son amour pour cette femme ne serait qu'un prétexte : Loti aime faire croire qu'il est amoureux fou d'Aziyadé, car cela fait partie de son jeu, de son imaginaire qu'il crée de toutes pièces. Ne trompe-t-il pas Aziyadé ? Loti est un narcissique et toute son entreprise ne sert qu'à

⁹ Jann Matlock, « Masquerading Women, Pathologized Men. », p.48.

satisfaire ses fantasmes. La relation amoureuse et sexuelle normative est exclue par Loti qui préfère, de loin, une relation de type fétichiste, entièrement intellectuelle.

Le raffinement des tissus qui habillent Aziyadé attestent qu'elle appartient à une catégorie de gens sophistiqués (aristocratie turque) et Loti justifie son désir pour cette femme turque, par ses traits et par le groupe auquel elle appartient : «...les jambes croisées dans son pantalon de soie d'Asie. Elle avait cette expression presque prophétique qui contrastait si fort avec l'extrême jeunesse de son visage et la naïveté de ses idées. »(A,155) Cette citation renvoie à une scène du roman de Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, où Séverin aperçoit sa bien-aimée et contemple ses parures : « Elle est debout au milieu de la pièce, vêtue d'une robe de satin blanc qui coule sur elle comme de la lumière, et d'une *kazabaïka* de satin rouge écarlate richement bordée (...) ; elle a les bras croisés sur la poitrine et le sourcil froncé. »¹⁰ Les couleurs éclatantes des tissus d'Aziyadé et des gens qui entourent Loti sont aussi liés au luxe, à l'aristocratie : « Les gardes du sultan en costume écarlate, les musiciens vêtus de bleu ciel et chamarrés d'or, les laquais vert pomme doublés de jaune-capucine tranchent en nuances crues sur cette invraisemblable blancheur. »(A,107) En fait, Loti confirme son amour pour Aziyadé ou pour l'aristocratie turque à travers leurs vêtements et cette vénération, si intense, dans le roman n'a pas d'équivalent ni dans *Le Mariage de Loti* ni dans *Madame Chrysanthème*.

Pierre Loti construit un décor peinturé de plusieurs couleurs pour se donner l'illusion que ce monde est réel et unique. Loti admet dans *Madame Chrysanthème* que certaines robes, de par leur beauté et leur élégance, se destinent à une famille spécifiquement aristocratique : « Au Japon, les belles robes claires, nuancées en nuages, brodées de chimères d'argent ou d'or, sont réservées pour les grandes dames dans leur intérieur, en certaines occasions d'apparat. »(C,168) Les vêtements de Chrysanthème n'exercent pas chez l'auteur le même attrait que les robes ou les tissus d'Aziyadé. Les longues

¹⁰ p. 160.

robes japonaises sont simples, de couleurs pâles et sans véritable charme. Elles ne servent qu'à masquer un corps (nu) qui répugne totalement Pierre Loti : « Une Japonaise, dépourvue de sa longue robe et de sa large ceinture aux coques apprêtés, n'est plus qu'un être minuscule et jaune, aux jambes torsées, à la gorge grêle et piriforme... » (C,166) Outre son manque de sympathie évident pour les Japonais (et les Chinois dans *Le Mariage de Loti*), les robes n'ont pas de particularité, d'apparence, d'allure. Malgré les robes brodées d'or des geishas ou la robe de soie gris perle de Mlle Jasmin, celle qui devait au départ épouser Loti, les vêtements n'ont pas la magnificence attendue ; ils masquent le corps fragile et désuet : «...les corps frêles se perdent dans les plis des vêtements trop larges, qui bâillent tous, comme prêts à tomber, sur les petits dos fuyants... » (C,214) En fait, ce qui est commun, en quelque sorte, à *Aziyadé* et à *Madame Chrysanthème*, c'est que le corps nu ne fait pas partie des fantasmes de l'auteur. Il demeure soit recouvert par une richesse extravagante ou soit par des robes trop grandes, banales et sans éclat. Les robes de Rarahu dans *Le Mariage de Loti* sont les plus souvent taillées dans de la mousseline (simple toile de coton claire et légère) qui ne cachent pratiquement pas le corps. Or, cette nudité ne semble pas retenir l'attention de Loti ni pour la critiquer, ni pour la commenter contrairement à la nudité qu'il qualifie de « jaune » dans *Madame Chrysanthème* : «...son attitude envers une race différente, surtout envers une race jaune, ne vient pas d'une certaine idée raciste, mais plutôt d'une sorte de répulsion physique devant une physionomie et une odeur repoussantes pour son esthétique. »¹¹ S. Funaoka précise qu'il est faux de considérer l'auteur comme un raciste, car sa vision est celle de la plupart des écrivains du 19e siècle. Il propose également l'hypothèse que depuis la maladie qu'aurait contractée son frère en *Indochine*, Loti aurait développé cette antipathie pour l'*Extrême-Orient* et pour leur nudité pourrions-nous rajouter.

La poitrine nue de Rarahu passe donc inaperçue aux yeux de Loti : comme tout fétichiste, malgré la beauté *sauvage* de la jeune femme, il exclut la nudité de la femme de son champ de conscience ; il lui enlève tout caractère érotique,

¹¹ Suetoshi Funaoka, *Pierre Loti et l'Extrême-Orient*, p.151.

il la désexualise. Pierre Loti explique la nudité de Rarahu d'une manière détournée : «...Rarahu, considérant qu'elle n'était plus une enfant, cessa de se montrer la poitrine nue au soleil...Même les jours non fériés, elle se mit à porter des robes et à natter ses longs cheveux. »(ML,81) Jamais Loti n'aurait pris la peine d'écrire une phrase si dénuée de propos acerbes, s'il avait décrit des tissus ou des ornements éclatants, par exemple. Étrangement, il écrit que Rarahu se baigne vêtue de sa tunique (chemisier long et ajusté) alors que nous aurions cru tout le contraire à cause de la nudité légitime de Rarahu et surtout à cause de cette drôle de manière qu'a Loti de peindre les supposées moeurs libérales des *indigènes*, qu'il traduit timidement : « Elle [la Reine] était pleine d'indulgence pour les moeurs faciles de son pays, bien qu'elle s'efforçât souvent de les rendre plus correctes et plus conformes aux principes chrétiens. » (ML, 61)

Contrairement à Aziyadé, Rarahu ne dispose pas de parures excentriques : « Rarahu possédait deux robes de mousseline, l'une blanche, l'autre rose, qu'elle mettait alternativement le dimanche par-dessus son *paréo* bleu et jaune...»(ML,62) En fait, Loti précise ce détail sans fournir le moindre commentaire, sans aucune épithète pour définir ses vêtements. Il faut attendre la scène où Rarahu, pratiquement métamorphosée, apparaît vêtue comme une femme de grande classe : «...Rarahu était déjà méconnaissable ; elle portait une toilette nouvelle, une belle tapa de mousseline blanche à traîne qui lui donnait fort grand air. »(ML,117) L'auteur utilise deux mots exotiques pour décrire Rarahu : le *paréo* est un vêtement de plage et le mot (tahitien) ne fit son apparition dans les dictionnaires que vers 1895, soit bien après la publication du *Mariage de Loti*. La *tapa* est également un mot tahitien qui désigne une étoffe fabriquée avec de l'écorce assouplie et apparaît dans les dictionnaires dès 1875. Pierre Loti n'utilise pas le mot « tunique » pour définir la robe de la jeune femme, mais plutôt le mot « toilette » qui implique alors une qualité et une beauté du vêtement supérieure à celle d'une simple robe. Pierre Loti ne fétichise pas ou peu le vêtement maori parce que, de par sa simplicité, il ne lui fait pratiquement aucun effet, il n'est pas retentissant. Toutefois, à certains moments, il se sent attiré par la réverbération de la lumière sur le tissu,

provoquant ainsi un rayonnement du vêtement et donc un effet de splendeur : «...elle était éclairée comme une vision, par la lueur rouge des lampes, mêlée aux rayons bleus de la lune ; sa robe blanche et son collier de perles brillaient sur le fond sombre du dehors. »(ML,208) Les faisceaux de lumière parcellisent le corps : les projecteurs sont dirigés vers certaines parties du corps ou certains objets au détriment des autres parties, laissées dans l'obscurité.

Rarahu incarne l'exotisme pour l'auteur : elle est une *sauvagesse* nue, simple d'esprit et aux moeurs faciles. Loti a une réelle fixation fétichiste pour les cheveux de Rarahu, cheveux rarement nattés qui auraient pour effet de cacher son corps. La longue tignasse de Rarahu, à la manière d'un grand châte, lui draperait non seulement les épaules, mais aussi la poitrine, voire le ventre et le sexe. Les cheveux deviennent une idéalisation constante (ils cachent ce qui rebute Loti, le corps nu) : « Toutes accouraient les cheveux dénoués (...) - et les danses, affolées et lascives, duraient souvent jusqu'au matin. »(ML,125) Les cheveux renvoient à un caractère très animal (la relation cheveux / poil / fourrure) et Loti les associe, lorsque nattés, au calme et à la civilisation, mais lorsque dénoués à la démence et à une forme de folie : « Coiffées d'extravagantes couronnes de datura, ébouriffées comme des folles, elles dansaient sur un rythme plus saccadé et plus bizarre...»(ML,126) Le débordement affecte Loti dans la mesure où les danses lascives et déchaînées vont à l'encontre des particularités fétichistes de l'ordre et de la fixité. Ces danses ressemblent davantage à une sexualité chaotique, alors que la fixation fétichiste est davantage une « sexualité » de contrôle, un arrêt sur l'image. Ces ondulations des corps lui inspirent pratiquement une répugnance, parce qu'elles ne sont pas soumises à une forme de maîtrise.

Cette fixation sur les cheveux se retrouvent même chez *Aziyadé* où Loti désire à tout prix s'emparer des cheveux de la jeune femme : « Il avait fallu qu'elle m'aimât bien pour me permettre de prendre de ses cheveux à elle. »(A,108) Les cheveux d'Aziyadé ou de Rarahu formeraient un tout indépendant, symbolisant la femme. Les cheveux de Chrysanthème, toujours cristallisés, diffèrent parce qu'ils sont à l'opposé des nattes des deux autres

femmes, étant habituellement en mouvement. Les coiffures japonaises sont immobiles, fixes comme des postiches : « Ces trois petites femmes assises, gracieuses, mignardes, avec leurs yeux bridés, leurs beaux chignons en coques larges, lisses et comme vernis. »(C,64) Loti ne verra jamais autrement les cheveux noués de Chrysanthème. Si cette parure lui plaît, c'est qu'elle fait contraste avec la laideur des visages japonais : « Ainsi vues de dos, elles sont très mignonnes, les poupées, avec leurs chignons si bien faits. »(C,96) Loti nomme cet arrangement, « l'art inconnu » et malgré l'ennui qu'il éprouve en compagnie de Chrysanthème, il réalise que ses cheveux, qui rappelleraient certaines coiffures aristocratiques, possèdent un soi-disant « charme » : «...Chrysanthème apparaît (...) en silhouette très nippone, avec ses belles coques de cheveux...»(C,145) Cet arrangement de cheveux est immobile. Les cheveux ont davantage l'aspect d'un objet, ils sont tout le contraire d'une chevelure naturelle et en mouvement. Les cheveux de Chrysanthème n'ont pas ce cachet authentique : ils semblent artificiels comme les ornements, comme les accessoires nécessaires aux représentations théâtrales. Les coques de cheveux ne sont-elles pas des objets « scéniques », de la même manière que pourrait l'être un chapeau? Les coiffures sont inanimées comme les bibelots à l'intérieur d'une maison.

Pierre Loti privilégie les cheveux d'Aziyadé (même si ceux de Chrysanthème sont acceptables), par exemple, parce que, tout comme ses vêtements, ils renvoient à la richesse et au luxe. Les cheveux d'Aziyadé sont ornés d'or comme l'est, en fait, son corps. Les cheveux qui ont pour tâche d'habiller le corps, sont, ici, eux-mêmes recouverts de fils d'or et de couleurs éclatantes : « Ses cheveux bruns étaient divisés en huit nattes, si épaisses, que deux d'entre elles auraient suffi au bonheur d'une merveilleuse de Paris; ils s'épalaient à côté d'elle sur le divan, noués au bout par des rubans jaunes, et mêlés de fils d'or...»(A,186) Loti fétichise les cheveux d'Aziyadé qu'il met au même niveau, sinon à un niveau supérieur, de ceux des femmes élégantes et excentriques de Paris. Pourtant, Loti n'idéalise pas tous les cheveux, car, dans *Mme Chrysanthème*, les coiffures en chignon de certains Japonais, l'éloignent par leur caractère trop féminisés : «...par de petits hommes jaunes, tout nus

avec de longs cheveux peignés en bandeaux de femme. »(C.49) Pierre Loti est à la recherche d'un double de lui-même, mais amélioré. Il aime les hommes forts, musclés, aucunement féminins. Cette scène des hommes peignés en femmes fait écho à celle dans *Le Mariage de Loti* où un Chinois se lave dans un ruisseau : « Un vieux Chinois tout nu, lavant dans notre eau limpide son vilain corps jaune. (...) Il avait relevé sa longue queue de cheveux gris nattés, et l'avait roulée en manière de femme sur la pointe de son crâne chauve. »(ML,77) Si Loti s'insurge ainsi contre la présence du Chinois c'est, comme le note Chris Bongie dans *Exotic Memories*, qu'il représente une forme de dégénérescence (les cheveux peignés comme ceux d'une femme, le troc sexuel, c'est-à-dire l'échange de marchandises contre certaines faveurs sexuelles, avec les jeunes tahitiennes) et de modernité (il est marchand et tout comme les Japonais, il ne vit pas dans un pays entièrement exotique aux yeux de l'auteur). Ce commerçant cosmopolite, le Chinois, est un stéréotype très commun, celui de l'oriental insatiable et sexuellement pervers : «...un vieux Chinois en robe noire, qui s'arrêta pour caresser le petit Taamari, et tira de son sac des gâteaux qu'il lui donna. Cette prévenance de ce vieux pour cet enfant, et son regard, me donnèrent une idée horrible...» (ML, 190) Pierre Loti s'attaque ainsi au concept de modernité en utilisant les cheveux et la nudité du Chinois comme exemple, qu'il oppose au corps pur de Rarahu : « This substitution of a degenerate(d) body in the place of Rarahu's own body (and that of the exotic subject) clearly signals the presence of culture - and, more specifically, the world of commodity fetishism - in the place of a pristine nature. »¹² Le Chinois se traduit comme « marchandise » et le fétichisme des marchandises, tel qu'exposé par Marx, s'applique ici parce que des propriétés naturelles sont données, attribuées aux formes sociales. L'univers des marchandises, celui du travail, est symbolisé par le Chinois.

En fait, le fétichisme fonctionne par analogie : Rarahu est Tahiti, elle est fragmentée et si Loti fétichise ainsi les cheveux, par exemple, c'est pour redonner un sens à l'exotisme qui semblerait perdu à cause d'une trop grande présence coloniale. Rarahu représente l'incorruptibilité, elle est, selon Bongie,

¹² Chris Bongie, *Exotic Memories*, p. 100.

une figure de rhétorique, une synecdoque de la nature tahitienne qui n'a pas encore été tout à fait touchée par le colonialisme : « In telling his own story, Loti must continually overlook this irrefutable acculturation, fetishistically fixating upon a body that cannot fully embody what it ought to. »¹³ Rarahu meurt à la fin du roman, victime d'une maladie apportée par les colons, la tuberculose. Pierre Loti fait figure double dans *Le Mariage de Loti*, car il se trouve aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du cadre exotique. D'une part, l'auteur rejette le colonialisme et d'autre part, il se trouve à être du côté du colonisateur : « As a subject in search of the other, he cannot fail to be anti-colonialist ; as an exotic subject who finds himself in a situation of "full colonialism", however, he is inevitably disappointed by the indigenous culture since it can no longer furnish the geopolitical alternative that his ideological project requires...»¹⁴ L'attachement fétichiste de Loti pour Rarahu passe, au départ, par un désir d'observation puis, par la suite, par une « contemplation mystique.»¹⁵ Les fragments du corps de Rarahu relèvent de cette contemplation mystique, qui suppose une fixité, une permanence (la contemplation implique, de par son caractère mystique, une immobilité) et les fétiches (les cheveux, les robes, les souliers) demeurent donc des plans figés, fixes, bref, des images arrêtées.

La nudité dans *Le Mariage de Loti* est plutôt effacée si ce n'est les commentaires de Loti à l'égard du corps du Chinois (le vilain corps jaune). Toutefois dans *Madame Chrysanthème*, Loti décrit ces jambes musclées des djinns qui l'impressionnent tant, par leur force, virilité qui rappellent celles des matelots. Ces corps robustes (et masculins) contrastent entièrement avec la maigreur des autres Japonais (ne répète-t-il pas au moins une dizaine de fois que les jambes des djinns sont nues, musclées et belles?). Même les enfants n'échappent pas au regard intéressé de Loti ; leur visage est essentiellement laid, mais leurs jambes demeurent ravissantes : « mené à la godille par deux enfants jaunes tout nus sous l'averse (...) : enfants de huit ou dix ans tout au plus, ayant des minois de ouistiti, mais déjà musclés comme de vrais hommes

¹³ Ibid. p. 99, je souligne.

¹⁴ Ibid. p. 97.

¹⁵ Il s'agit, selon Gilles Deleuze dans *Présentation de Sacher-Masoch*, de les deux moments fondamentaux du fétichisme : p. 21.

en miniature, déjà adroits comme de vieux habitués de la mer. »(C,55) La nudité masculine va de soi (normative) dans les romans de Pierre Loti : les torsos nus des matelots, les jeunes garçons à moitié habillés ou certains hommes aux « jambes nues jusqu'à la ceinture, montrant à peu près ce que l'on cache chez nous...»(C,97) ne répugnent pas l'auteur, bien au contraire. En revanche, les femmes sont habillées et leur nudité (trop souvent implicite comme celle d'Aziyadé ou même de Chrysanthème) demeure soit sans intérêt ou soit critiquée (la maigreur des Japonaises). Toutefois, la nudité masculine se présente sous toutes ces formes : explicite lorsque, dans *Aziyadé*, Loti décrit Samuel (pieds nus, jambes nues, pratiquement sans vêtement, mais essentiellement beau) et en filigrane au moment où il peint les nombreuses nuits de débauche en présence de quelques jeunes garçons habillés (à moitié?) en almées. Loti n'apprécierait la nudité de la femme que lorsqu'elle ne le menace pas; le visage clair, et nu de Chrysanthème ne lui pose aucun problème : « Des yeux à longs cils, un peu bridés (...), une teinte de cuivre sur des joues rondes ; le nez droit ; la bouche légèrement charnue, mais bien modelée, avec des coins très jolis. »(C,73) L'auteur ne regarde pas le visage comme un ensemble de traits, mais il s'arrête plutôt sur certains détails, sur certains éléments qui composent ce visage. Son regard ne se pose jamais sur le « tout », mais sur les particularités de ce visage qu'il décrit presque architecturalement. Toutefois, le pied nu, par exemple, est sans importance : la différence entre le pied nu et le pied chaussé c'est que l'un passe inaperçu et l'autre devient fétiche. Pierre Loti divise ce fragment du corps en catégories hiérarchiques. Les souliers ou bottines en satin, les pantoufles brodées ou les vulgaires sabots ne constituent pas tous des objets-fétiches (esthétique et dramatique) dans la relation entre Loti et la femme.

Le pied d'Aziyadé n'est jamais nu et ses chaussures, comme ses vêtements, possèdent cette qualité distincte qui émeut tant Loti. Ni Samuel ni Achmet ne pourraient porter de tels souliers, ceux aux accents de richesse (ils sont pieds nus), car ces deux hommes, domestiques, appartiennent au peuple et non pas à l'aristocratie comme Aziyadé. Tout comme les robes ou les voiles, les souliers (tout objet qui recouvre le pied) évoquent une abondance et une

somptuosité très alléchante pour un homme comme Loti : « Ses amies Murrah et Fenzilé, qui veillaient avec elle (...) étaient occupées à broder de paillettes d'or de petites pantoufles rouges, à bouts retroussés comme des trompettes. »(A,202) Pierre Loti est obsédé par les pantoufles autant que par les cheveux d'Aziyadé. Pourtant, il déguise son attirance pour la babouche de sa bien-aimée en prétendant (ce qui est peu probable) qu'Aziyadé, elle-même, ne pourrait vivre sans ses souliers : « Aziyadé, qui était fidèle à la petite babouche de maroquin jaune des bonnes musulmanes, sans talon ni dessus de pied, en consommait bien trois paires par semaine ; il y en avait toujours de rechange (...) et elle écrivait son nom dans l'intérieur, sous prétexte que Achmet ou moi pourrions les lui prendre. »(A,136) Le nombre de babouches disponibles semble illimité (« il y en avait toujours de rechange ») alors pourquoi Aziyadé aurait-elle eu peur de se les faire voler? N'assistons-nous pas ici, non pas à une pudeur de la part de Loti, mais à une forme de censure (et de jeu)? Loti, celui même qui demanda les cheveux d'Aziyadé pour qu'il puisse ainsi avoir l'impression de vivre près d'elle (la partie pour le tout), déroba sûrement cette babouche, mais décida de se taire, peut-être, par le ridicule de la chose. Posséder les cheveux, à la limite, est légitime, mais une babouche - même fort jolie - aurait fait passer Loti pour ridicule aux yeux des lecteurs de l'époque. Il s'agit bien sûr d'une hypothèse, mais si Pierre Loti daigna raconter ce que nous pourrions appeler l'épisode de la babouche fétiche d'Aziyadé, c'est qu'il désirait en glisser un mot. Comment une jeune femme qui a tout et absolument toutes les babouches qu'elle peut souhaiter, insiste autant (en écrivant son nom) pour ne pas qu'on les lui vole (alors qu'elle possède des bagues et des tissus qui, normalement, valent davantage que de simples souliers pratiquement fabriqués à la chaîne) ? C'est bien Loti qui éprouve une fixation pour les babouches : « Un pantalon de soie jaune descendait jusqu'à ses chevilles, jusqu'à ses petits pieds chaussés de pantoufles dorées. »(A,186) Le désir sexuel de Loti pour Aziyadé n'est possible que par le biais de ses vêtements et ses souliers. Il y a une chosification certaine d'Aziyadé ; son corps devient pratiquement une marchandise : «...the female body was commodified not only through social relations but through the artifices and signs that marked

those relations. »¹⁶ Les attributs vestimentaires ont des propriétés humaines. Aziyadé est souvent réduite soit à ses vêtements, soit à ses souliers, bref à un objet : « Elle avait fait pour cette soirée une toilette qui la rendait étrangement belle : la richesse orientale de son costume contrastait maintenant avec l'aspect de notre demeure... » (A, 186) Les mains d'Aziyadé jouent le même rôle dans l'esprit de Loti que les pieds, ils reflètent une certaine oisiveté : excessivement esthétisés, les mains et les pieds célèbrent la somptuosité d'Aziyadé et toute la richesse du sultanat turc. Elles évoquent particulièrement celles de Salammbô, fille du riche chef carthaginois, Hamilcar. Étrangement, c'est dans la noirceur que Loti réalise l'éclat des mains d'Aziyadé : «...et embrasser dans l'obscurité ses mains blanches, ornées de bagues d'Orient. » (A, 51) Les mains ressortent dans la nuit, elles se détachent du corps comme si elles étaient éclairées par un projecteur. Ses mains sont intensément froides et ses ongles vernis de couleur rouge-orange font écho aux six garçons prostitués vêtus de robes rouges, vertes, bleues et oranges. Cette pellicule de laque sert à décorer l'ongle, à le rendre plus attirant et séduisant. Le vernis rouge-orange recouvre les ongles, comme les bijoux et les vêtements habillent le corps. Le regard de Loti s'attarde sur l'ongle, il le détache et l'isole dans son esprit. À cause de la couleur, de la luminosité rouge-orange, l'ongle ne peut pas passer inaperçu. Les robes des garçons prostitués répandent une lumière vive, rouge, orange, verte qui, comme le vernis à ongles, attirent et charment l'auteur. Les bagues éclatantes sont un signe de prospérité. Rarahu, dans *Le Mariage de Loti* n'a aucune bague. En fait, Pierre Loti ne mentionne pas ses mains. Celles-ci sembleraient pour l'auteur superflues. L'unique référence aux mains est une simple description où Loti écrit : « - Elle se cacha la figure dans ses mains ridées et couvertes de tatouages ; un peu après, je l'entendis pleurer... » (ML, 192)

Contrairement aux mains, les pieds (et ses attributs) dans *Le Mariage de Loti* subissent une différenciation selon une échelle de valeur. La nudité des pieds, selon Loti, rejoint davantage une forme de sauvagerie : « Elles se préparaient à danser jusqu'au jour, pièds nus et au son du tam-tam - tandis que

¹⁶ Jann Matlock, « Masquerading Women, Pathologized Men », p. 48.

chez la reine, on allait au piano, en bottines de satin. »(ML,60, je souligne) La scène se divise en deux : les pieds nus au son du tam-tam rappellent à Loti les rythmes frénétiques des danses lascives et déchaînées où les chevelures ébouriffées s'agitent sans arrêt. L'auteur préfère la quiétude des mélodies ordonnées du piano, la beauté des bottines de satin et l'élégance des cheveux nattés. Les pieds habillés et petits (ceux que préfèrent Loti, puisqu'il le précise dans les trois romans) sont nécessairement admis à l'intérieur et les pieds nus à l'extérieur. Cette dichotomie est fort importante, car elle admet que la différence (de classe) existe entre les individus. Lors des bals chez la reine, Rarahu peut apparaître chaussée de souliers de satin alors qu'à la fin d'une même soirée, elle se retrouve pieds nus : « Leurs pieds (...) étaient chaussés ce soir dans d'irréprochables bottines de satin. / Apparaissant ainsi après ce bal (...), ses pieds nus. »(ML,141 et 209) Cette obsession de la chaussure est décrite selon Freud comme « normale » pour un fétichiste, car les pieds représenteraient le dernier objet qu'ils (les fétichistes) auraient vu, enfant, avant de se rendre compte du manque (le pénis) chez leur mère ; ceci si nous supposons, toujours selon Freud, que l'enfant regarderait de bas en haut le corps de sa mère.

L'élégance passerait pour notre Français soit par le satin ou la soie, soit par la broderie ou les fils d'or. Les bottines de satin du *Mariage de Loti* et les pantoufles dans *Aziyadé* font la place dans *Mme Chrysanthème* à des sabots... de bois : « Elles traînaient, en faisant un vilain bruit de sabots, leurs hautes chaussures de bois, et s'efforcent de marcher leurs bouts de pieds tournés en dedans, ce qui est une chose de mode et d'élégance. »(C,97) Dans ce roman, ce ne sont pas les sabots ou les chaussettes à orteil séparé qui retiennent l'attention de Loti, mais ce sont plutôt la petitesse des pieds : « Presque mignonnes, je vous l'accorde, vous l'êtes - à force de drôlerie, de mains délicates, de pieds en miniatures. »(C,61) Malgré son cynisme parfois virulent à l'égard des Japonaises, l'auteur fétichise les petits pieds et les petites mains parce qu'ils renvoient aux attributs des enfants. Loti dira, lors de ce passage au Japon, qu'il n'aima que les enfants : « C'est la seule chose que j'aime dans ce pays : les bébés...»(C,162) Loti ironise sur la démarche de Chrysanthème ou

des autres Japonaises (pied tourné...), mais les extrémités, « mains et pieds d'enfants. »(C,59), tout comme les petites Japonaises de douze ans (les petites fées) lui plaisent. Les mains délicates (et petites) de la femme-enfant (vierge et débauchée) le rassurent car cette femme - en l'occurrence Chrysanthème - qui lui sert comme objet (ne l'a-t-il pas achetée pour son propre plaisir ?) devient presque humaine à cause de ses propriétés d'enfant. Pourtant si Loti ne s'en servait pas comme objet à satisfaire ses désirs, elle serait totalement inutile dans son univers : « Je la respecterais comme un enfant à moi confié ; je la prendrais pour ce qu'elle est, pour un objet bizarre et charmant. »(C,65) Chrysanthème est un objet exotique et lorsque Loti met en parallèle les mains de la jeune fille et celles de son « frère » Yves, elle passe de « personne » à « objet exotique ». Malgré le plaisir qu'il tire des petites mains de Chrysanthème, elles ne sont pour Loti que des objets exotiques ; il préfère, de loin, les mains virils de son compagnon Yves.

Tout au long de *Madame Chrysanthème*, Pierre Loti essaie de fabriquer une intrigue amoureuse entre sa mousmé et son compagnon de marine, Yves. Étrangement, Loti insiste beaucoup sur cette supposée liaison entre ces deux personnes alors qu'il est marié à Chrysanthème. Or, Yves sera toujours présent avec eux, tellement que ce ménage à trois devient équivoque, tellement que Loti sent le besoin de se justifier au lecteur : «...et moi je ne trouve rien à redire, en somme, à ce couchage à trois : c'est si peu un lit, ce que nous partagerons là, et nous y dormirons tout habillés, comme toujours suivant l'usage nippon. »(C,154) Malgré cette scène à caractère vaguement érotique, tout le roman est déssexualisé c'est-à-dire qu'il n'y a non seulement aucune mention de la sexualité (excluant les propos de Loti sur les prostituées), mais il n'y a pas de scène directement liée au sexe, pas de rapports sexuels explicites. En fait, si Loti épouse cette jeune femme, ce n'est pas, comme il semble le prétendre au début de son récit, par solitude, mais pour combler ses désirs charnels. Néanmoins, ce dessein est totalement absent du roman et ce sont plutôt quelques phrases ambiguës qui révèlent la vérité : «Est-ce une femme ou une poupée?... Dans quelques jours, je le découvrirai peut-être...»(C,76) Tout lecteur éprouve, bien sûr, un certain malaise, car Chrysanthème a été louée le

temps du séjour de Loti : elle se prostitue pour de l'argent et offre, inévitablement, son corps comme marchandise aux volontés du client. Il n'y a pas d'intrigue réelle dans ce roman, tout est jeu et tout est autorisé.

Comme dans *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, jamais les relations (sexuelles) dans les romans de Loti ne semblent se terminer par un coït. Son amour pour Aziyadé ou même pour Rarahu est déssexualisé, au départ, puis resexualisé par les différents procédés comme les fétiches (et les hommes). Les hommes jouent un rôle important dans l'univers lotien, car tous ses romans proposent une image de l'homme, aux services de Pierre Loti. Samuel dans *Aziyadé* n'est-il pas celui qui initie Loti aux plaisirs de Sodome? L'émotivité et le sentimentalisme de Loti sonnent parfois faux dans ses romans ; l'auteur est à la recherche de plaisirs et de sensations qu'il essaierait de masquer par d'inutiles scènes romantiques. L'*Orient* lui offrent toutes les possibilités. Lorsque Christian Gundermann écrit : « His titillating play with Orientalist stereotypes suggests that he is looking for salvation from a repressed Western homosexuality by means of a return to an originary Orient. »¹⁷ n'est pas tout à fait juste. Le roman, certes, baigne dans un univers homoérotique qui prend le dessus sur le romantisme à l'eau de rose. L'homosexualité est pour Loti un moyen d'atteindre les limites du plaisir : s'il existait un troisième sexe, Loti aurait voulu l'éprouver. Ses déguisements portent souvent à confusion ; il joue constamment sur son identité sexuelle, dans le cadre de la permissivité qu'il s'alloue : « À la coupe occidentale Loti préfère toujours, et de loin, le drapé oriental parce que porter les amples vêtements turcs ou arabes, c'est imaginairement se faire habiller par les femmes, c'est même se ré-envelopper dans l'originel tissu prénatal. »¹⁸

Pierre Loti se travestit, joue avec son identité et c'est en Turquie que son déguisement est le plus flagrant. Ses costumes posent le problème de l'identité lotienne, car tout comme le fétiche qui implique une identification imaginaire à un autre objet que celui qu'il représente, le travestisme de Loti est avant tout un « "polyvestisme" (...) : c'est pouvoir s'identifier, à chaque fois que l'occasion

¹⁷ *Op. cit.* p. 165.

¹⁸ Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 62.

s'en présente, à n'importe quel autre. »¹⁹ Explicitement, Loti admet que ses nombreux déguisements (costumes) lui permettent de vivre une liberté dans un *Orient* où toute forme de sexualité est possible. Ainsi, Loti, paré de riches tissus, de pierres précieuses, de manches d'argent, de vestes dorées, simule et s'empare de l'identité de l'Autre. Il vit dans un monde imaginaire, construit de toutes pièces s'entourant de somptueux décors et d'étoffes extravagantes. Pierre Loti est un voyeur qui n'aime pas être vu. Ses déguisements lui confèrent l'honneur de se déplacer à sa guise, de contempler, d'observer et de fixer ce qui l'intéresse par-dessus tout par un espèce de regard panoptique : « Il redoute l'inversion des signes, la séduction des mères lascives ou des jeunes gens à la sexualité louche. Pour se "réparer", il se livre à des activités fétichistes qui vont du tatouage à l'embaumement et il a une nette tendance à la régression vers le milieu foetal. »²⁰ Il est évident que le déguisement est une façon de transgresser les lois et par le fait même de « saisir chez l'autre ce qui de lui-même demeure désespérément impossible à saisir par lui. »²¹ C'est grâce à son costume turc ou juif que Loti s'aventure dans les rues mal famées de Stamboul ou dans les souterrains à la recherche d'une aventure éphémère.

Le grand absent des romans de Loti est bien sûr la figure du père. Pierre Loti n'essaie pas d'éliminer l'image du père (en lui), mais plutôt de retrouver sa mère dans ces contrées outre-mer(e). Son enfance s'est déroulée sous le regard des femmes, sa mère, sa soeur, ses tantes. Les relations amoureuses chez Loti sont nécessairement de type homme-femme. Et, comme le précise Deleuze, le tiers dans la relation (Yves, Samuel...) « n'est compatible avec le masochisme que dans la mesure où la mère oedipienne garde ses droits et son intégrité. »²² Pierre Loti se rapproche alors des caractéristiques masochistes : «...le masochisme opère par une double dénégation, dénégation positive, idéale et magnifiante de la mère (identifiée à la loi) et dénégation annulante du père (exclusé de l'ordre symbolique). »²³ Loti renaît de la femme seule et avec

¹⁹ Ibid., p. 61.

²⁰ Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, p. 166.

²¹ Buisine, p.48.

²² p. 54.

²³ Ibid., p. 88.

laquelle il s'unit de manière « parthénogénétique »²⁴ ; il est celui qui ne se reproduit pas, celui qui se réinvente constamment. Le fétiche servirait, selon Freud, à protéger Loti, « from becoming a homosexual, by endowing women with the characteristic which makes them tolerable as sexual objects. »²⁵ Si l'auteur s'entoure ainsi de fétiches, de décors et d'hommes c'est parce qu'il est conscient de leur nécessité : « Loti, mieux que quiconque, a très bien saisi ce que sa démarche avait de fétichiste et ce qu'elle signifiait : " Ce n'est pas par simple fantaisie d'art, c'est par nécessité psychologique". »²⁶ Les multiples fixations de l'auteur qu'elles soient celles sur la femme (les étoffes, les souliers, les mains), sur l'homme (les jambes musclées des djinns) ou sur celles du Loti lui-même (ses déguisements) servent à le maintenir dans une incertitude sexuelle. Les femmes seraient des fétiches (objets-fétiches) qui remplaceraient les désirs avoués et inavoués de Loti : les péripéties (la débauche dans *Aziyadé*, les rencontres dans *Madame Chrysanthème* et la quête du frère disparu dans *Le Mariage de Loti*) ont toujours lieu à l'extérieur du cadre amoureux.

Si nous disons d'*Aziyadé* qu'il s'agit d'un roman de la « débauche », c'est qu'il accorde une trop grande importance aux plaisirs entre hommes alors que la figure centrale du récit est une femme. Ce roman se distingue des deux autres parce qu'il chevauche, de façon très explicite, un univers hétéroérotique et homoérotique. L'univers homoérotique impliquerait des fétiches qui viendraient consolider l'*Orient* de Loti ; s'il tolère ainsi la femme c'est parce qu'il substitue son corps nu par un fétiche: le corps nu masculin serait un fétiche qui se substituerait au corps féminin et à son sexe. Toutes les « orgies » du roman se font sans la présence de femmes, mais plutôt parmi de jeunes garçons *habillés* en filles dansant lascivement devant une bande de spectateurs plus ou moins pédérastes. Cette pédérastie *orientale* (la plupart des voyageurs dont Flaubert ont effectivement cédé à la tentation) plane en filigrane dans les relations amicales qu'entretient Loti avec Samuel, Achmet, Plumkett, son correspondant, et le jeune Youssof (dont Loti ne parle

²⁴ mot utilisé par G. Deleuze dans *Présentation...*, p. 87.

²⁵ Sigmund Freud, « Fetishism », p. 154.

²⁶ Alain Quella-Villegier, *Pierre Loti l'incompris*, p. 240.

pratiquement pas). Ces relations, comme celles de Loti avec son frère Yves ou avec le beau John aux yeux bleus dans *Le Mariage de Loti*, sont quelque peu ambiguës et mystérieuses : « Quelque chose d'inouï et de ténébreux avait un moment passé dans la tête du pauvre Samuel [celui-ci avait dit à Loti d'un ton des plus amoureux, en lui tenant bien la main : « Che volete de mi ? », [c'est-à-dire, que voulez-vs de moi] - dans le vieil Orient tout est possible...! »(A,53) Pourtant, dirons-nous, Loti vit avec Aziyadé une relation présumément passionnée, mais cela ne semble pas le satisfaire totalement comme en font foi ses nombreuses aventures explicites avec une jeune Bulgare, une jeune juive ou avec Sèniha et ses *autres* aventures consommées après le coucher du soleil : « J'ai vu d'étranges choses avec lui [Sameul], dans les tavernes des bateliers ; j'ai fait des études de moeurs que peu de gens ont pu faire... »(A,51) Pierre Loti vit selon son imagination, selon sa volonté et ses fantasmes. Aziyadé n'est pas un *cover-up* pour l'homosexualité de Loti comme certains pourraient (et voudraient) le croire , elle représente une partie des plaisirs, alors que les aventures homoérotiques (que Loti n'aurait pu expérimenter en France), représentent l'autre partie.

L'homosexualité viendrait diviser l'univers lotien en deux : d'un côté la Métropole, la modernité et de l'autre côté, la Turquie originelle, « non-modernne » : « Comme dit Lacan, la loi est la même chose que le désir refoulé. Elle ne pourrait pas sans contradiction déterminer son objet ou se définir par un contenu sans lever le refoulement sur lequel elle repose. L'objet de la loi et l'objet du désir ne font qu'un...»²⁷ Pierre Loti renverse la loi et n'obéit qu'aux lois qu'il a lui-même érigées. Toute l'ironie et l'humour, propres à la personnalité de Loti, forment selon Deleuze la pensée de la loi. L'ironie et l'humour servent à Loti dans la mesure où il dévoile ainsi subtilement sa pensée. Tout fétichiste est ironiste et quand Loti déclare : « Croyez-moi, mon pauvre ami, le temps et la débauche sont deux grands remèdes. »(A,76) il est impossible de ne pas sourire à ce genre de propos. L'ironie constante dans *Madame Chrysanthème* et même dans *Aziyadé* est un moyen pour Loti de dénier et de suspendre la réalité : « Fetishism necessarily speaks in tropes, but if it does, irony and not

²⁷ Deleuze, p. 74.

metaphor is the trope of fetishism. »²⁸

²⁸ Naomi Schor, « Fetishism and its Ironies », p. 97.

Chapitre 5

Le fétichisme comme boîte à souvenirs

5. Évocation et esthétique funèbre

La demeure de Julien Viaud à Rochefort, en Bretagne, est envahie par d'innombrables bibelots, des statues de toutes sortes, rapportés des périples les plus lointains et bien exposées à la vue de tous. Sa maison est elle-même un « ailleurs » divisé en plusieurs pièces, aménagées de manière à représenter divers pays (cultures) chers à notre officier : une pièce turque, sénégalaise, *indigène*... Il vit sans électricité, sans eau courante, entouré d'objets les plus disparates, de bibelots, de statues *exotiques*, de tapis. Julien Viaud ne serait pas un simple bibelophile, mais plutôt un « collectomane » avec ce que tout cela implique, c'est-à-dire avec ce besoin incessant de toujours vouloir posséder le maximum d'objets pour satisfaire un manque. Il s'entoure d'objets comme d'autres s'entourent de gens. En fait, dans son oeuvre les hommes et les femmes n'existeraient souvent que comme simple bibelot, objet charmant, plutôt décoratif, qui est exhibé au public pour ses propriétés de surface. Les bibelots servent à maintenir l'auteur dans un (son) monde imaginaire : psychanalytiquement, il serait décrit comme un obsessif-compulsif qui, pour calmer son anxiété intense (celle du retour au bercail, par exemple), aurait recours à des gestes compulsifs, à une accumulation irrépressible d'objets. Julien Viaud essaie de (re)construire un univers *exotique* chez lui pour échapper à cette vie française si monotone et contraignante à son sens.

Plusieurs bibelots et reliques exposés par l'auteur dans sa maison-musée proviennent d'une activité fort pratiquée par les voyageurs du 19^e siècle : le pillage. Viaud rapporte de Chine, par exemple, de nombreuses statues destinées à agrémenter son foyer et à lui donner l'illusion de (re)vivre ses expéditions. Les objets ressemblent souvent à des trophées qui attestent une victoire ou un succès. Ces signes « victorieux » sont, en fait, métonymiques :

l'auteur les conserve, car ils témoignent de sa présence (dans les expéditions) et expriment les souvenirs auxquels ils se raccordent (supériorité française, autorité de l'auteur sur les *indigènes*.) Et, Viaud, accusé d'être un détrousseur de trésors (par les frères Goncourt, notamment), rétorque en précisant que certaines personnes abusèrent *réellement* (contrairement à lui) de la situation chaotique de certains pays (l'épisode des Boxers en Chine, par exemple) pour se remplir les poches - plutôt des caisses pleines - d'objets précieux alors que lui, n'aurait pris que quelques objets ici et là comme souvenir (sic!). Julien Viaud a bel et bien une fixation fétichiste sur tout ce qui rappelle, de près ou de loin, le passé. Les reliques et tous les objets entreposés dans sa maison-musée font rejaillir dans l'esprit de l'auteur ses nombreuses aventures. L'importance de la réminiscence compenserait pour la pauvreté des objets exotiques. Tout comme les passions et les aventures amoureuses semblent davantage être vécues pour le souvenir que pour l'amour lui-même. Ses costumes arabes ou turques, avec lesquels ils se pavanent autant chez lui à Rochefort que dans les salons parisiens, lui sont essentiels, car ils évoquent ses expériences passées et font resurgir d'innombrables souvenirs. Pierre Loti / Julien Viaud est passéiste : il s'attache aux photos de son enfance et s'énamoure des vases rapportés de Turquie. L'auteur vit une tristesse, une nostalgie de l'époque, par exemple, non si lointaine, celle de sa romantique liaison avec Aziyadé. Les sensations mélancoliques (et quelques regrets) le poussent à s'intéresser (attachement très intense) à tout objet qui renvoie aux pays exotiques dont a tant rêvé le petit Julien : « La nostalgie d'un lieu est infiniment plus importante que sa visite elle-même. Comme si Loti ne voyageait que pour accumuler les réserves de sa future mélancolie, que pour stocker les images qui alimenteront sa nostalgie. »¹ Chaque objet, chaque bibelot est donc profondément lié à un ou des souvenirs clés. Il prend soin de conserver des lettres, des fleurs, des bibelots, des vêtements, car jamais il n'accepterait le passé (son passé) comme perdu, incapable de se séparer de ces objets et devant même voyager en leur présence. C'est grâce à l'écriture qu'il peut revivre ce passé. En fait, l'écriture est l'acte fétichiste par excellence, car les romans ne sont-ils pas une « partie » du « tout »? Pierre Loti a le contrôle sur

¹ Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, p. 216.

ses souvenirs, il décide ce qu'il veut ou ne veut pas dévoiler par écrit. L'auteur désire créer un moi idéal, entreprise totalement impossible et vouée à l'échec. S'il revit continuellement son passé (il retourne en Turquie à la recherche d'Aziyadé, se croisant les doigts pour qu'elle soit encore en vie) ce n'est pas seulement grâce à l'écriture, mais aussi à cause des décors exotiques (japonais, turques...) qu'il a érigés à Rochefort pour consolider une réalité exclusive, sans aucune présence humaine.

Julien Viaud ne se déplace jamais sans ses objets fétiches, en fait il les transporte toujours avec lui : ses cabines de navire sont des « boîtes de souvenirs »² remplis d'idoles, de lampes, de fleurs, de lettres, d'objets. Ces objets-souvenirs deviennent pratiquement coupés des véritables souvenirs ; l'objet même serait plus important que le souvenir auquel il renvoie : n'est-ce pas cela le sens même du fétichisme? Les souvenirs persistent, dans son esprit, la plupart des romans de Loti seront des *ressouvenirs* parce qu'ils ont été écrits une seconde fois (la première fois étant le journal personnel et de voyage) et parce qu'ils ont été vécus plusieurs fois (les aventures amoureuses). Ces évocations lui sont indispensables, car elles le maintiennent dans un monde imaginaire (les diverses évocations de son frère, des morts...) à l'extérieur d'une réalité trop pénible à assumer. Loti vit donc constamment avec le « souvenir » d'un lieu, d'une expérience, d'un objet. Le tatouage est un signe cher à Pierre Loti, car il se retrouve dans les trois romans avec la même intensité. L'acte même de tatouer revêt ce besoin chez l'auteur de rendre sien (s'approprier) une partie de l'Autre. C'est grâce à l'Autre que Loti s'intéresse à ce signe qu'il pourra dorénavant (trans)porter avec lui : « À la suite de mes fréquentations avec les êtres primitifs, en Océanie et Ailleurs, j'ai pris le goût déplorable des tatouages ; aussi ai-je désiré importer comme curiosité, comme bibelot. »(C, 222) Le tatouage devient un objet fétiche de la même manière qu'un bibelot ou une statue. En revanche, cette marque sur le corps - un vêtement qui habillerait la peau - constitue bien plus qu'un simple souvenir, il est un signe, une empreinte que pourra garder Loti avec lui durant toutes ses aventures et jusqu'à la mort : « Et j'emportais sur ma poitrine une petite plaque

² Ibid., p. 193.

endolorie, rouge, labourée de milliers d'égratignures (...) ce tatouage (...) devait me suivre dans l'éternité. » (A, 169) Le bibelot ne demeure qu'un objet alors que le tatouage est gravé sur la peau à jamais, impossible de s'en débarrasser.

Certains objets de « pacotille » n'ont aucun intérêt matériel (il y a des exceptions, bien sûr ; Loti est tout de même un esthète) si ce n'est, comme la madeleine (non exotique toutefois) chez Proust, qu'ils font resurgir à Pierre Loti des sensations, cette fois, *exotiques*, dont la valeur affective est considérable. Loti se remémore souvent son enfance, celle du petit Julien les yeux grand ouverts devant les souvenirs rapportés par le grand frère voyageur, Gustave : « Petit garçon, au foyer de famille, je songeais à l'Océanie ; (...) - Tous ces sites étaient déjà vus, tous ces noms étaient connus, tous ces personnages sont bien ceux qui jadis hantaient mes rêves d'enfant...»(ML,73) Plusieurs des souvenirs de l'auteur (les images mentales qui émergent) sont ceux de son enfance passée avec sa mère. La mère sera toujours présente dans ses romans, par l'entremise des lettres de sa soeur. Elle est une figure protectrice, pratiquement sacralisée et l'image de la mère bienveillante et maternelle se reconnaît derrière chaque pays et chaque femme rencontrée : « Figure immobile, elle est lumière et chaleur, puissance apaisante. Si la scène archétypale restitue l'image de la mère jeune, (...) elle se termine par la représentation figée de la mère sans âge (...). La mère en gloire est une figure sacrée (...). Elle est toujours prête à recevoir le fils aimé. »³ L'image de la mère persiste dans l'esprit du fils non seulement comme un intense souvenir, mais pratiquement comme celle qui demeure jusqu'à la mort dans le coeur du marin. Ali Behdad voit même le souvenir comme un fétiche : « The souvenir is also a metonymic object in that it substitutes a part for the whole (...). The metonymic structure of the souvenir makes it a kind of fetish, for the substituted object is overvalued to the point of replacing the whole. Unable to possess the whole of the Other, the fetishistic traveler derives pleasure from appropriating a part of it...»⁴ Les souvenirs de l'auteur, qui appellent d'autres souvenirs, remplacent ce désir et besoin de vouloir retourner dans les pays qu'il affectionne. Et malgré

³ Martine Sagaert, « Loti, la mère et la mer », p. 146.

⁴ *Belated travelers*, p. 61.

son évident manque de sympathie pour l'*Extrême-Orient*, Julien Viaud aménage, quand même, à Rochefort, une « pièce chinoise » et place bien en vue ses bouddhas japonais. Les objets « insignifiants » (ou même les souvenirs) seraient-ils préférés aux vrais voyages? Les objets seraient rassurants et offriraient, par le fait même, une possibilité d'imaginer (et de vivre) un monde exotique et d'avoir ainsi éternellement mainmise sur un monde imaginaire.

Dans ses romans, Pierre Loti déplace ses fixations et les relocalisent dans les attitudes de ses personnages. Dans les trois romans, Loti présente Rarahu, Chrysanthème et Aziyadé comme étant très attachées à certains objets. Loti joue le jeu, comme lui-même sait le faire : il transfère ses propres attirances fétichistes sur celles de ses personnages. Chrysanthème, par exemple, possède une (petite) boîte où elle range des lettres issues de ses correspondances, que Loti qualifie de « boîte aux souvenirs », car outre les lettres, la boîte contient des portraits, des photographies, des cartes de visite. De plus, cette petite boîte est de fabrication anglaise et Loti semblerait croire que Chrysanthème y est attachée à cause de son cachet exotique : « -Naturellement c'est comme chose d'art exotique, comme *biblot*, que Chrysanthème la préfère à d'autres mignonnes boîtes, en laque ou en marqueterie, qu'elle possède. »(C,126) Loti manifeste son ironie mordante en faisant un processus inverse, car, normalement, il est celui qui s'entiche des objets à cause de leur particularité exotique. Il inverse ici les rôles avec Chrysanthème, il partage et distribue sa passion. En fait, le Japon est pour l'auteur un énorme entrepôt, un immense bazar où il lui est possible de faire ses emplettes non pas d'une insignifiante boîte à souvenirs, mais de véritables objets précieux (aux yeux de Loti, bien sûr) dont nous pouvons vraisemblablement imaginer la quantité : «...ces petites voitures chargées descendraient bien toutes seules, beaucoup trop vite, si on les laissait faire, et se lanceraient dans le vide avec mes bibelots les plus précieux. »(C,219) Ces bibelots ne sont ni précisés ni énumérés par l'auteur. Ils ont une valeur à ses yeux, certes, mais sont-ils, comme les vêtements et les bijoux d'Aziyadé, ornés d'or et de pierres précieuses? Comme Chrysanthème semble l'ennuyer et le

pays le répugner, les bibelots deviennent rapidement le seul champ d'intérêt de Loti : « La recherche de *bibelots* est, je crois, la plus grande distraction de ce pays japonais. »(C,181) Tout semble réduit aux bibelots dans *Madame Chrysanthème* ; Chrysanthème est elle-même parfois comparée à une poupée, à un petit objet décoratif et insignifiant (elle est décorative lorsqu'elle dort, écrit Loti ; elle ressemble à une fée morte), à un quelconque bibelot d'étagère. En dépit des « laideurs japonaises » (personnes, objets, paysages), Loti amasse des objets (le Bouddha dans sa chambre, les lampes suspendues et l'étonnante boîte en laque dont la surface représente un champ de riz) « charmants » pour se rassurer et se tranquilliser : « Je me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par les peintures des laques et les porcelaines. »(C,63) Ce Japon de la brocante convient parfaitement à Pierre Loti.

L'auteur fait preuve de beaucoup d'ironie lorsqu'il compare les salons japonais en France et les salons japonais véritables qu'il fréquente. Il semble presque vouloir dire que le manque de bibelots dans les salons japonais, contrairement à la profusion d'objets dans les salons japonais en France, relève de l'erreur et de l'incompréhension : « Je souris en moi-même au souvenir de certains salons dits *japonais* encombrés de bibelots et tendus de grossières broderies (...), que j'ai vu chez les belles Parisiennes. (...) En France, on a des objets d'art pour en jouir ; ici pour les enfermer...»(C,157) Il est bien évident que Loti s'attendait, lors de son arrivée au Japon, à une nudité moins grande et à une surabondance d'objets et de bibelots, à une orgie de tout. Ne constate-t-il pas, avec une certaine stupeur, la nudité blafarde de la maison de thé : « Ce qui frappe dès l'abord, dans ces intérieurs japonais, c'est la propreté minutieuse, et la nudité blanche, glaciale. »(C,60) En ce sens, Pierre Loti demeure très français dans ses goûts de collectionneur pour les bibelots et les reliques. Ses idées préconçues sur le Japon (les salons comme lieu de la bimbelerie) s'avèrent fausses, elles n'étaient que les croyances de l'époque. Pierre Loti ridiculise les petits bibelots et autres *petits* objets comme les petites tasses pour le thé ou les petites pipes pour les dames. Il utilise à outrance le qualificatif « petit », dans un sens péjoratif, pour décrire tout ce qu'il voit.

Concernant cette impression de petitesse, Roland Barthes écrit dans *L'Empire des signes* : « Si les bouquets, les objets, les arbres, les visages, les jardins et les textes, si les choses et les manières japonaises nous paraissent petites (...) ce n'est pas en raison de leur taille, c'est parce que tout objet, tout geste, même le plus libre, le plus mobile, paraît *encadré*. »⁵ Officier de marine, n'est-il pas habitué aux grandes étendues? Tous ces petits objets le dérangent par leur caractère minuscule, trop *encadré* et trop concis pour un homme si accoutumé aux grands espaces ; de plus, d'un point de vue purement esthétique, notre esthète n'est-il pas en adoration devant les grands navires, les immenses mers, les imposants marins?

Le Mariage de Loti se distingue de *Madame Chrysanthème* : car même si Loti arrête ses descriptions sur certains détails comme les idoles de la reine (très laids aux yeux de l'auteur) ou sur la barbe blanche des vieux (elle se vend au prix d'or et sert à décorer les couronnes des grands chefs), *Le Mariage de Loti* est surtout un roman d'évocations de souvenirs funèbres, quasi panégyriques plutôt qu'un roman de bibelots ; les nombreux morts, le frère disparu et la mort de Rarahu ne seraient que des souvenirs que Loti essaieraient de revivre par l'écriture. En revanche, comme Chrysanthème, Rarahu ne serait pour l'auteur (malgré l'amour qu'il semble lui porter) qu'un simple jouet amusant avec lequel il se complaît. Car exceptée la forme objet que prend Rarahu, *Le Mariage de Loti* est complètement dépourvu de bibelots ou d'autres objets précieux susceptibles d'intéresser l'auteur. Pourtant, Loti transfère, encore une fois, ses intérêts fétichistes sur son personnage : Rarahu est très attachée à une bible dont elle ne veut pas se séparer, car elle lui offre de belles journées d'extases. Geste qui ne serait jamais posé par Loti, depuis qu'il a renoncé à la foi protestante. N'assistons-nous pas alors à un discours ironique sur la religion : malgré les promesses des missionnaires (crois en Dieu et Dieu t'aidera), Rarahu tombera dans la débauche la plus totale? En fait, Rarahu est appelée à disparaître comme un vulgaire objet, comme tous ces *indigènes* colonisés à qui on leur ouvrait les portes d'un Dieu infiniment bon et juste : « Elle était une petite personnification touchante et triste de la race

⁵ *Empire des signes*, p.58.

polynésienne, qui s'éteint au contact de notre civilisation et de nos vices, et ne sera bientôt qu'un souvenir dans l'histoire d'Océanie...»(ML,125) Bien sûr, Aziyadé ne sera elle aussi qu'un souvenir dans l'esprit de Loti, mais sa tombe, celle où il pourra se recueillir, subsistera comme objet, indispensable fétiche pour l'auteur ; le tombeau ne serait rien d'autre que la matérialisation du souvenir. À l'inverse de la simple case (totalement vide d'objets) où vivent Loti et Rarahu, la maison de l'auteur en Turquie est remplie de bibelots que lui *fournit*, le plus souvent, Aziyadé : « Aziyadé aussi apporte chaque soir quelque objet nouveau. »(A,102) Ces objets servent à stabiliser, à fortifier l'univers lotien c'est-à-dire à persuader l'auteur que cette relation avec Aziyadé est réelle et imaginaire, vraie et fausse mais qu'arrivera le jour où tout ce jeu se terminera, où la réalité prendra alors le dessus : « Elle reprendra tout cela quand le rêve sera fini...»(A,102) Loti est conscient de la réalité, mais il la suspend et la dénie. Cette « intrigue turque » avec Aziyadé se conclut forcément, mais Pierre Loti poursuit ce monde de rêve avec d'autres femmes et dans d'autres contrées. Loti cohabite donc dans un monde (re)construit, entouré d'objets précieux et de décors étonnants. Aziyadé, comme les deux autres femmes Rarahu et Chrysanthème, se voit attribuer un comportement fétichiste lorsque Loti la peint comme étant incapable de se départir du portrait de son bien-aimé. Elle le regarde constamment pour intensifier ses désirs et passe ses journées à s'amuser avec les objets qui appartiennent à Loti : «...je pense à toi, Loti ; je regarde ton portrait, je touche tes cheveux ou je m'amuse avec divers petits objets à toi, que j'emporte d'ici pour me faire société là-bas. »(A,108) Tout est distraction et divertissement chez Loti : Aziyadé, Sèniha et toutes les autres femmes du roman ressemblent trop souvent à des poupées mannequins dont le jeu de les aimer et de les dorloter : il les déshabille, les cajole, les caresse et les revêt à nouveau, ces femmes vouées à la mort.

Encombrés de cimetières et de pierres tombales, *Aziyadé* est un roman qui fétichise aussi la mort. La sépulture se transforme en un objet de fantasme (dans le sens psychanalytique où le *moi* de Loti cherche à échapper à l'emprise de la réalité) et, par analogie, en un objet fétiche. Elle vient combler un manque, celui de la personne disparue, de l'être aimé (son frère le premier,

puis Aziyadé, et tous ceux qui ont marqué la vie de l'auteur). Gustave a disparu sans laisser de trace et toute l'entreprise romanesque de Loti ne serait-elle pas de retrouver la trace (matérielle?) de ce grand frère si adulé par le petit Julien? Depuis la mort de son frère Gustave, Loti serait hanté aussi bien par la mort que par le monument tombal. La froideur de la mort rode autour des personnages, autour des paysages. La Turquie et Tahiti sont des champs de morts, tellement les cadavres s'empilent et les cimetières se multiplient. L'image de la mort est figée, solidifiée : de nombreux cadavres parsèment l'oeuvre entière de Pierre Loti. Les nécropoles, objets inanimés, prennent vie dans l'esprit de Loti où les descriptions de paysages sont celles de cimetières et les images, celles de la mort : le trouble se dégage lorsque ces objets funèbres sont associés à des souvenirs primaires : «...si le cimetière a été produit en tant que système de signes, c'est justement pour dissimuler le non-sens de la mort...»⁶

La mort et les cimetières (et l'obsession entourant la mort) se traduisent selon Alain Buisine, autant dans *Aziyadé* que dans *Le Mariage de Loti* (et même dans *Madame Chrysanthème*, mais à un niveau différent car ce n'est pas la mort qui est en jeu, mais plutôt les cimetières et leur évocation) comme le lieu exotique par excellence. Pierre Loti définit les cimetières non pas comme une finalité, mais plutôt comme une renaissance, le lieu par où les souvenirs passés (re)font surface : « J'y voyais comme à travers un voile funèbre, et toute ma vie passée tourbillonnait dans ma tête avec le vague désordre des rêves ; tous les coins du monde où j'ai vécu et aimé, mes amis, mon frère, des femmes de diverses couleurs que j'ai adorées...»(A,221) L'auteur utilise fréquemment le mot « adorer » pour parler des personnes et des corps qu'il a aimés et désirés. Ce terme religieux, voire solennel, renvoie facilement à une forme d'idolâtrie, le culte rendu à une idole, comme si ces corps adorés n'étaient que des fétiches. Depuis la mort de son frère, inexplicable pour le petit Julien, Loti construit un univers chargé de cimetières, de stèles et d'impressionnants jeunes hommes virils, ses *frères*, comme il prendra plaisir à les nommer, Yves (Pierre Le cor) ou Plumkett (Lucien Josselin) qui remplaceront eux-mêmes des fétiches, le vrai frère et tous les souvenirs qui s'y rattachent. La mer devient un immense

⁶ Buisine, p. 304.

ossuaire où se trouve *englouti* Gustave, jeté à l'eau au croisement des 6° 11' de latitude Nord et des 84° 48' de longitude Est. Ce corps n'est plus, il s'est éparpillé, s'est dispersé sans laisser de trace sensible. La présence du frère se fait sentir chaque fois que Loti, capteur de sensations, sillonne les cimetières ou lorsqu'il se bute à la mort : « La mort sans résurrection, sans espoir... » (ML, 200) La mort devient fascination et suppose pour Loti un adieu au corps et à l'âme, mais non pas aux souvenirs. Les substituts (souvenirs, pierres tombales...) correspondent mieux à la réalité de l'auteur. Les cimetières, sites du repos éternel (du grec *Koimêtêrion*, « le lieu où l'on dort ») séduisent l'auteur et lui-même envisage sa mort imminente, son propre ensevelissement. Toutefois, les regrets et la déception prendront le dessus, ceux de ne pas être allés plus loin, de ne pas avoir rencontrés les gens espérés, de ne pas avoir assez voyagé, ni assez écrit : « Il sera bientôt l'heure de m'en retourner dans l'éternelle poussière, et je m'en irai sans avoir compris le pourquoi mystérieux de tous ces mirages de mon enfance ; j'emporterai avec moi le regret de je ne sais quelles patries jamais retrouvées, de je ne sais quels êtres désirés ardemment et jamais embrassés... » (C, 141) L'auteur n'envisage pas de « retrouvailles célestes »⁷, car malgré son éducation protestante, Pierre Loti s'éloigne de toute forme de croyances religieuses. Il désire même être enterré sans tombeau pour que son corps puisse se mêler à la terre, pour que ses os ne fassent qu'un avec ce charnier.

Les souvenirs refoulés émergent dès que Loti se trouve à proximité d'un cimetière ou qu'il est en présence de la mort : *Le Mariage de Loti* est le roman où les souvenirs sont les plus durement vécus, car la mort triomphe et décime pratiquement tout le peuple maori, ce qui rappelle à Loti, l'égoïsme pur de la mort. Déjà, les premières pages du roman offrent l'image d'un Loti révolté contre la tuberculose, ce mal importé par la colonisation qui affecte plusieurs tahitiens et qui tue, peu à peu, tous les enfants de la reine. Ironiquement, le roman débute par une scène de baptême, de renaissance, celle où le narrateur-personnage Harry Grant (en fait, l'alter ego de Pierre Loti) reçoit une

⁷ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, p. 30.

nouvelle identité, celle de Loti, donnée par la reine et ses suivantes. Cette scène renvoie à une scène totalement enténébrée, celle à la fin du roman, où Loti apprend la mort de Rarahu. Le récit débute par une naissance et s'achève sur une mort. Cette « étude thanatologique » qu'est *Le Mariage de Loti* suscite chez l'auteur de grandes déceptions. Lorsqu'il s'aperçoit que les deux garçons de Taïmaha ne sont pas les enfants de son frère (il faut savoir que si Loti est resté aussi longtemps à Tahiti c'est qu'il croyait que son frère Gustave avait laissé, derrière lui, une descendance), une partie de lui s'effondre, se meurt, comme si son frère repassait de vie à trépas : « C'était quelque chose comme si mon frère perdu eût été plongé plus avant et pour jamais dans le néant ; tout ce qui était de lui s'enfonçait dans la nuit, c'était comme s'il fût mort une seconde fois. » (ML,192) *Le Mariage de Loti* est, de plus, une combinaison d'Éros et de Thanatos dans la mesure où cet instinct de mort se présente toujours comme l'envers des pulsions de vie : l'amour de Rarahu opposé à la mort de son frère, la vitalité de l'île opposée aux maladies et à la débauche des colons. Cette alliance Éros / Thanatos est présente dans tous les romans de Pierre Loti, les deux pulsions toujours entremêlées : « Ni Éros ni Thanatos ne peuvent être donnés ou vécus. Seules sont données dans l'expérience des combinaisons des deux - le rôle d'Éros étant de lier l'énergie de Thanatos et de soumettre ces combinaisons au principe de plaisir dans le ça. »⁸

L'oeuvre de Pierre Loti est à l'image de son auteur. Sa démarche consiste à saisir ce qui l'entoure (il le fait, d'une part, grâce aux déguisements) et de « donner figure à la disparition. »⁹ Bien sûr, la disparition (disparition-évocation) prise dans un sens très large qui va de la mort de sa mère à la mort d'un passé révolu, en passant par les cimetières et les mosquées, hauts lieux de pèlerinage lotien. Loti ne dira-t-il pas qu'il est le seul chrétien à avoir pu pénétrer dans une mosquée? : « L'accès en est de tout temps interdit aux chrétiens, et les abords mêmes n'en sont pas sûrs pour eux. » (A,77) Il juge cela normal, comme si tous les droits lui étaient conférés. Cette mosquée l'impressionne, car elle évoque le merveilleux, décrite telle un tableau, partie

⁸ Deleuze, p. 100.

⁹ S. Lafont, p. 27.

par partie, tons par tons : « La mosquée sainte émergeant avec sa blancheur de marbre d'un bas-fond mystérieux, d'un bois d'arbres antiques ; et puis des collines tristes, teintées de nuances sombres et parsemées de marbres, des cimetières immenses, une vraie ville des morts. »(A,84) Les cimetières et les monuments tombeaux ont pour but de réveiller ce passé originel de Loti, l'homme ne vivant uniquement le temps présent que pour revivre le passé : «...où l'oeil s'étendait à perte de vue sur des cimetières antiques ; des tombes de marbre en ruine (...) ; des sépultures grecques, byzantines, musulmanes, couvraient ce vieux sol de macédoine où les grands peuples du passé ont laissé leur poussière. »(A,51) Et cette poussière ne serait-elle pas les cendres, ces restes matériels de l'homme après la mort?

Dans *Aziyadé*, Loti, pour apaiser la douleur que lui cause la mort de sa bien-aimée, fait un voyage à sa stèle, objet substitut pour la femme véritable. Loti tient serré contre lui cette pierre tombale, en souvenir d'Aziyadé : « ...cette chose sinistre qui est là-dessus, si près de moi que j'en frémis, cette chose sinistre déjà dévorée par la terre, et que j'aime encore...»(A,222) La mort a une double vocation, elle est tantôt douce et tantôt brutale : l'auteur se plaît à renverser toute aventure amoureuse et tout désir qu'il pourrait éprouvé pour les femmes, par la mort. Aziyadé a été aimée, adorée et c'est pourquoi Loti se hâte de mettre fin à la relation, à tous ses désirs pour elle. La fin de Rarahu était nécessaire non seulement dans ce contexte exotico-colonial (les maladies, l'alcoolisme, la prostitution), mais aussi parce que Loti ne pouvait pas vivre avec ce sentiment de « fidélité » (n'est-il fidèle qu'aux souvenirs?). À la recherche des plaisirs intenses, Loti, d'une part, ne pourrait donner sa vie à une seule personne (quoiqu'il s'est marié : mais par amour ou pour les apparences?) et, d'autre part, la déception étant l'une des conditions à tout fétichiste, il n'accepterait pas de se contenter uniquement d'une personne, d'une seule et unique relation amoureuse. Les aventures amoureuses et sexuelles ont souvent une fin brusque : même avec Chrysanthème, achetée pour satisfaire son appétit, la relation tombe à l'eau à cause du départ de l'auteur. À son retour (son second séjour) au Japon, il apprendra que Chrysanthème est dorénavant mariée et vit au loin dans la montagne. Elle ne

sera plus qu'un fantôme pour le lecteur et un souvenir pour Loti. Vers la fin du *Mariage de Loti*, l'auteur fait un rêve sur Rarahu, songe qui s'attarde sur le corps froid et inerte de la jeune femme : « Rarahu étendue, son corps d'enfant enveloppé dans ses longs cheveux noirs, - Rarahu les yeux vides, et riant du rire éternel, du rire figé des Toupapahous [les esprits des morts]. »(ML,229) En fait, Rarahu est dès le début du récit embaumée pour la conservation, conservée à jamais comme les animaux empaillés, ces vestiges de la chasse.

La mort est donc intimement liée à la séduction. Par exemple, l'épisode de « pâle débauche » du cimetière est, dans *Aziyadé*, une scène clé pour comprendre le lien entre la mort et la séduction : Loti est abordé et séduit (où est-ce lui qui cherche à obtenir certaines faveurs?) par un homme jusqu'à ce qu'il ressente des remords et le pousse dans un précipice : « Je consentis à le suivre : j'avais mon plan. (...) Il était lourd au bord ; je saisis l'instant favorable, je me jetai sur lui ; - il posa un pied dans le vide, et perdit l'équilibre. Je l'entendis rouler tout au fond sur les pierres, avec un bruit sinistre...»(A,71) Les cimetières sont isolés de toute vie sociale : chez l'auteur tout devient permis, autorisé dans les cimetières, même une sexualité polymorphe puisqu'ils préservent l'anonymat comme lieux marginaux de débauche. Si Pierre Loti préfère les cimetières comme cadre pour ses nombreuses aventures sexuelles, c'est parce qu'ils offrent, par rapport à la ville, un anonymat complet, un peu comme la colonie qui procure des plaisirs incognito, impensables dans la Métropole. Les cimetières sont sacrés mais servent, étrangement, de lieu à une certaine forme de libertinage : « Autour de ma maison s'étendaient de vastes terrains dominant Stamboul, plantés de cyprès et de tombes, - terrains vagues où j'ai passé plus d'une nuit à errer, poursuivant quelque aventure imprudente, arménienne ou grecque. » (A,70) Loti s'y promène souvent et s'y aventure pour *autre* chose : « Mais j'ai souvent parcouru la nuit ces cimetières, et j'y ai fait plus d'une fâcheuse rencontre. » (A,71) Il s'installe à Eyoub même, ville des cimetières, des morts et des brigands. Le chapitre que consacre Loti à la mort d'Aziyadé s'intitule Azrael, l'ange de la mort chez les musulmans, est également celui de sa propre mort : l'incipit du début fait écho aux dernières phrases du roman : « Parmi les morts de la dernière bataille de Kars, on a

retrouvé le corps d'un jeune officier de la marine anglaise, (...) engagé au service de la Turquie...» (A,222) Le roman tend vers cette fin inévitable, annoncée au début. Le sous-titre même, *Extrait des notes et lettres d'un lieutenant de la marine anglaise entré au service de la Turquie le 10 mai 1876 tué dans les murs de Kars, le 27 octobre 1877*, est une inscription funéraire : « Toute l'oeuvre de Pierre Loti aura donc commencé par une épitaphe. D'ailleurs ce titre, en forme de stèle funéraire, est immédiatement relayé par l'éloge funèbre que constitue la préface de Plumkett parlant de Loti à l'imparfait. »¹⁰

Malgré tous les fantasmes, ses aventures avec les femmes et tous les décors et fétiches qui l'entourent, Loti se sent continuellement déçu, car trop idéaliste. Ses voyages, ses rencontres et son univers ne répondent jamais parfaitement à ses attentes. L'objet fétiche quel qu'il soit ne peut remplacer le véritable manque. La femme demeure une satisfaction partielle : Loti a besoin de tous ses artifices pour combler ses désirs et pour essayer, le plus possible, d'atteindre une satisfaction complète. Or, Loti réalise l'impossibilité d'un tel projet trop utopique, il s'agit d'une entreprise vouée à l'échec. Toutefois, cette réalité est déniée et tout ce qu'il entreprend (ses nombreuses aventures avec des femmes, les orgies entre hommes, la recherche de bibelots, les rencontres fortuites dans les cimetières...) n'existe que pour renforcer et confirmer la nature qu'il a érigée, «...the fetishist maintains his impossible dream. »¹¹ Ses plaisirs et désirs sont pourtant de courte durée, mais l'auteur ne cesse ni ses conquêtes ni ses voyages. Il multiplie ses fétiches polymorphes sachant parfaitement qu'il ne pourra jamais atteindre son monde idéal. Pierre Loti réactive les décors et les fétiches et comme Séverin dans *La Vénus à la fourrure*, il « a besoin de croire qu'il rêve, même quand il ne rêve pas. »¹² Le projet exotique de Loti (s'il en existe un réellement) est un rêve impossible, à la limite de l'in vraisemblable. Malgré tous ses dires et sa volonté de ne plus revenir en France, Loti se sent incapable de s'installer définitivement dans ces pays d'outre-mer : « Abandonner son pays (...), c'est plus sérieux qu'on ne pense quand cela devient une

¹⁰ A. Buisine, *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, p. 117.

¹¹ C. Bongie, p. 77.

¹² Deleuze, p. 64.

réalité plus pressante...»(A,180) En dépit de tout le bonheur qu'il prétendrait ressentir à Tahiti, ses désirs le pousseront à aller ailleurs : « En somme, un charmant pays quand on a vingt ans ; mais on s'en lasse vite, et le mieux est peut-être de ne pas y revenir à trente. »(ML,227)

Conclusion

Julien Viaud demeure un homme tiraillé entre deux réalités : sa situation d'officier dans la marine française et sa carrière, sous le nom de Pierre Loti, d'écrivain populaire grandement apprécié autant par le public que par l'élite littéraire de l'époque. Loti est le représentant d'un courant littéraire qui n'est pas, à prime abord, dominant comme les courants réalistes ou naturalistes. Toutefois, sa victoire contre Zola à l'Académie française prouve à quel point son discours s'insérait parfaitement dans celui du 19^e siècle. Il n'a jamais été l'un des écrivains maudits et ses écrits n'ont jamais été condamnés avec la même virulence que ceux de Baudelaire ou de Flaubert avec *Madame Bovary*. De nos jours, Pierre Loti n'est pas l'écrivain qui nous vient à l'esprit lorsque l'on mentionne les principaux auteurs du 19^e siècle, car son oeuvre est intimement liée au contexte exotique, au discours orientaliste qui avait cours en France. Il est, en fait, un digne porte-étendard du discours orientaliste officiel. Il s'exprime avec aisance et serait même le précurseur de tout un mouvement littéraire orientaliste ; son influence est bien réelle non seulement chez les écrivains, mais aussi sur toute une génération de lecteur. Il nourrit leur imaginaire par ses histoires. Toutefois, ses aventures, ses écrits n'ont été possibles que parce qu'ils avaient lieu à l'époque des colonisations françaises qui encourageaient les voyages, les explorations anthropologiques. Pierre Loti a bénéficié de cette époque, mais aussi des autres orientalistes, avant lui, et de leurs écrits. S'il n'y avait pas eu de discours répressif, jamais il n'aurait été tenté d'écrire un roman comme *Aziyadé* ou comme *Madame Chrysanthème*. Jamais l'auteur n'aurait pu agir de la sorte s'il était né dans un autre siècle, autre que celui des grandes colonisations et du discours répressif.

Si notre esthète fuit de cette manière la Métropole, c'est que les instances médico-légales et leur discours répressif lui interdisent toute forme de sexualité incontrôlable qui inclut aussi bien l'homosexualité, la sexualité malthusienne qu'une sexualité fétichiste. Outre-mer, il devient libre de vivre les expériences qu'il désire. Pierre Loti propose dans ses romans un discours sur le sexe qui s'oppose à celui de l'état français : refus de la monogamie, homosexualité, prostitution, orgie (autant son ménage à trois dans *Madame Chrysanthème* que les orgies à peine dissimulées dans *Aziyadé*). L'expression foucaldienne

de « sexualités périphériques » prend ici tout son sens, car les sexualités vécues par l'auteur se trouvent non seulement en périphérie d'une sexualité normative, mais aussi en périphérie de la Métropole, c'est-à-dire dans les colonies. L'auteur associe le plaisir à la sexualité sans avoir à lutter contre un discours hégémonique normatif, discours qui s'efface passé les frontières de l'Europe. Et c'est ainsi qu'il vit, en entretenant son plaisir.

Pierre Loti est un écrivain qui refuse les dichotomies : il n'est ni homosexuel, ni hétérosexuel ; ni protestant, ni athée ; ni marin, ni écrivain. Il est tout à la fois. La France n'était évidemment pas l'endroit idéal pour son émancipation à cause de sa recherche de sensations et de plaisir : activités fortement incompatibles avec le train de vie de l'époque, car l'homme n'était qu'un instrument de travail. Plusieurs événements amènent Viaud à voyager dont l'exemple du grand frère, la proximité du port, mais si Julien Viaud s'embarque dans la marine c'est qu'il a pleinement conscience des possibilités qu'elle offre, des plaisirs auxquels il aura accès (les moeurs libérales de Tahiti comme l'écrira Loti). Il se devait de fuir la répression, où les interdits étaient nombreux, qui le tenait immobile : la France ne lui permettait pas d'être lui-même ou quelqu'un d'autre, de se travestir, d'être à la fois homosexuel et hétérosexuel, d'avoir plusieurs aventures, de vivre une forme d'aristocratie, de dandysme, de créer ses propres lois et de raconter tous ses péripéties. Comme l'écrit Deleuze, « Les lois lient les actions ; elles les immobilisent, et les moralisent. »¹ Pourtant, malgré ses exils souvent très longs, Julien Viaud demeure foncièrement un Français - par ses critiques de l'Autre, par ses clichés, par sa vision du monde - homme du monde, mais surtout « homme nouveau ». Son époque, étant celle des grands voyages et des grandes colonisations, l'autorise à enlever son masque (ses voyages et ses aventures seront la source de ses romans), et de se débarrasser de ses peurs (la pâle débauche).

L'écriture deviendrait l'expression salvatrice de ses désirs : il consent alors à raconter ses fantasmes les plus variés. Il serait pour reprendre le terme de

¹ Deleuze, p. 69.

Roland Barthes, un « hippy-dandy »² celui qui a le goût du travestissement, de la sexualité ambiguë et de l'expatriation. Il invente peu dans ses écrits, car tout est tiré de son journal intime où il puise le nécessaire à l'élaboration d'un récit. L'auteur vit continuellement à cheval entre deux types d'univers dont le premier le contraint et l'autre, le libère : l'officier Julien Viaud est plutôt restreint dans ses gestes, car son emploi premier est celui de la marine alors que Pierre Loti l'écrivain peut raconter ce qu'il souhaite en toute liberté.

L'un des principaux enjeux de l'État social, amené par la classe bourgeoise, est l'élaboration d'un possible caractère eugénique qui sera à la base des racismes du 19e siècle (l'affaire Dreyfuss, la colonisation africaine...). L'auteur tente de se soustraire à ce racisme d'état, comme point d'ancrage d'une nouvelle conception, en poursuivant ses aventures avec des femmes turques, basques, sénégalaises, japonaises sans se préoccuper d'une quelconque forme de pureté de la *race*. Il ne pourrait pas être raciste parce cette notion est incompatible avec sa soif de curiosité. Seul le plaisir compte et peu importe comment et avec qui il est éprouvé. Son antipathie pour les Japonaises ne l'empêche pas de « louer » une femme, comme si elle n'était qu'une marchandise, pour assouvir ses plaisirs. Et son plaisir est toujours visible dans sa vie d'officier et de celle d'écrivain. Sybarite, Pierre Loti est autant un écrivain fétichiste, observable dans ses romans, qu'un homme fétichiste où tout un univers exotique est transposé chez lui dans sa maison-musée. Le contexte exotique et colonial est propice aux fixations fétichistes ; les nombreux hommes et femmes aimés le furent dans un contexte permissif. De plus, il s'attache à un bibelot ou à une pièce de vêtement parce que ceux-ci viendraient justement d'ailleurs et représenteraient quelque chose de disparate, d'étranger à la France. Il s'intéresse aux robes et aux bijoux parce qu'ils possèdent une particularité *orientale*. Les parties du corps de la femme deviennent elles-mêmes des objets exotiques, insaisissables, différents, et c'est par le biais de la parure de la femme que l'auteur réussit à l'isoler dans son esprit pour, alors, l'adorer. Cette « perversité » propre à Pierre Loti lui permet de transgresser les lois et les limites de l'amour. Il se construit un

² Barthes, « Pierre Loti : *Aziyadé* » p. 184.

monde imaginaire parce qu'il est incapable de vivre dans un environnement où les décors sont déjà installés : en France, tout est déjà en place...et cette modernité rebute l'auteur. Il donne ainsi un sens à sa démarche d'écrivain et de voyageur. Le fétichiste - en perpétuel déplacement - fixe et isole l'objet qui attire son regard et qui attise ses désirs. Les changements de décors vont de pair avec ses changements de costumes, comme c'est souvent le cas au théâtre. Il s'invente une nouvelle réalité - tahitienne, juive, turque - pour pallier un manque, il accorde d'avantage d'importance au contenant (les robes, les bijoux, les objets) qu'au contenu : ce qui lui importe ce sont les sensations exotiques. Il aurait, en fait, le culte exclusif des sensations. Ces sensations sont obtenues grâce aux fétiches de l'auteur. Les trois modèles du fétichisme, le modèle colonial, marxien et freudien sont tous, à différents degrés, liés à l'oeuvre de Pierre Loti. Ils ont en commun la substitution (en l'occurrence, le transfert d'une croyance - matérielle, religieuse ou sexuelle - sur un objet) et l'inversion qui s'applique surtout au modèle marxien et freudien.

L'oeuvre de Pierre Loti fonctionne, également, par substitution : vivre ainsi outre-mer, c'est substituer un pays par un autre, c'est remplacer un discours par un autre, un plaisir par un autre et ainsi de suite. Les plaisirs de l'auteur sont aussi déplacés d'un cadre normatif à un cadre polymorphe : les cimetières deviennent des lieux (inhabituels) de débauche, les vêtements féminins remplacent la femme aimée, les amitiés particulières sont substituées aux autres amitiés normatives . L'identité exotique de l'auteur est relié aux trois modèles de fétichisme : il s'enamoure des bibelots originaires du pays, son plaisir sexuel n'est pas lié directement à une relation légitime et, finalement, les femmes ont trop souvent ce caractère de marchandises (et d'objets). Sa sexualité n'est possible qu'en périphérie, loin du discours répressif français. Et, comme le note si bien Michel Foucault, «...c'est par l'isolement, l'intensification et la consolidation des sexualités périphériques que les relations du pouvoir au sexe et au plaisir se ramifient, se multiplient, arpentent le corps et pénètrent les conduites. »(VS,66)

Bibliographie

Bibliographie

Corpus

Loti, Pierre, *Aziyadé*, Paris, G-Flammarion, 1989.

—————, *Mme Chrysanthème*, Paris, G-Flammarion, 1990.

—————, *Le mariage de Loti*, Paris, G-Flammarion, 1991.

Autres textes de Pierre Loti

—————, *Le livre de la pitié et de la mort*, St-Cyr-sur-La-Loire, Christian Pirot, 1991.

—————, *Jérusalem*, St-Cyr-sur-La-Loire, Christian Pirot, 1989.

—————, *La Galilée*, St-Cyr-sur-La-Loire, Christian Pirot, 1990.

—————, *Au Maroc*, St-Cyr-sur-La-Loire, Christian Pirot, 1990.

—————, *Aziyadé suivi de Fantôme d'Orient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

—————, *Oeuvres*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1989.

—————, *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991.

—————, *Matelot*, Paris, Calmann-Lévy, 1953.

—————, *Le roman d'un spahi*, Paris, Presses Pocket, 1987.

—————, *Cette éternelle nostalgie. Journal Intime 1878-1911*, Paris, La table ronde, 1997.

—————, *Pêcheur d'Islande*, Paris, Bookking International, 1994.

—————, *Mon frère Yves*, Paris, Le livre de poche , 1971.

—————, *Ramuntcho*, Paris, Le livre de poche, 1968.

—————, *Les Désenchantées*, Paris, Le livre de poche », 1970.

Ouvrages et articles sur Pierre Loti

Barthes, Roland, « Pierre Loti : Aziyadé », *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 170 à 187.

Blanch, Lesley, *Pierre Loti. Portrait of an Escapist*, London, Collins, 1983.

Buisine, Alain, *Tombeau de Loti*, Paris, Amateurs de livres - atelier national, reproduction des thèses, Université de Lille III, 1988.

—————, *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, Paris, Ed. Tallandier, 1998.

Funaoka, Suetoshi, *Pierre Loti et l'extrême-Orient*, du Journal à l'Oeuvre, Tokyo, Librairie-édition France Tosho, 1988.

Gundermann, Christian, « Orientalism, homophobia, masochism : transferts between Pierre Loti's *Aziyadé* and Gilles Deleuze's "Coldness and Cruelty" », *Diacritics*, vol. 24, nos 2-3, 1994, p. 151 à 166.

Juilliard, Colette, « Loti et Aziyadé : la douce saveur d'une mise à mort », *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, Paris, L'harmattan, 1996.

Lafont, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.

Leguillon, Rolande L., « Loti esthète », *Cahiers Pierre Loti*, no.60, déc.1972, p.37 à 42.

—————, « Le vieillard dans l'oeuvre de Pierre Loti », *Cahiers Pierre Loti*, no.66, déc. 1975, p. 16 à 22.

Lerner, Michael G., *Pierre Loti*, New-York, Twayne Publishers, 1974.

Letargat, François, *À la recherche de Pierre Loti*, Paris, Seghers, 1974.

Poggenburg, Helen H., « The Dark side of Loti's Exoticism : the Breton Novels », *French literature series volume XIII, Exoticism in french literature*, University of South-Carolina, 1986, p. 78 à 89.

Quella-Villeger, Alain, « Exotisme et Politique : Istanbul, de Pierre Loti à Claude Farrère », *L'exotisme*, actes du colloque de St-Denis de la Réunion, Cahier CRLH-CIRAOI no. 5, Paris, 1988.

—————, *Pierre Loti l'incompris*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986.

Sagaert, Martine, « Loti, la mère et la mer », *Loti et son temps*, actes du colloque de Rennes, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p. 143 à 159.

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

Serban, Nicolas, *Pierre Loti, sa vie et son oeuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1924.

Szyliowicz, Irene L., *Pierre Loti and the Oriental Woman*, New-York, St-Martin's Press, 1988.

Ouvrages théoriques et critiques

Angenot, Marc, *1889. Un état du discours social*, Montréal, Ed. du Préambule, 1989.

Apter, E., « Introduction », *Fetishism as Cultural Discourse*, éd. par Emily Apter et William Pietz, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993

———, *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France*, Itaca et London, Cornell University Press, 1991.

Barbedette, Gilles, *L'Invitation au mensonge*, Paris, Gallimard, 1989.

Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970.

Bass, Alan, « Fetishism, Reality and "The Snow man" », *American Imago, Studies in Psychoanalysis and culture*, vol. 48, no. 3, automne 1991, p. 295 à 328.

Bédouin, Jean-Louis, *Victor Segalen*, Paris, Pierre Seghers éditeur, 1963.

Behdad, Ali, *Belated Travelers : orientalism in the age of colonial dissolution*, Durham, Duke University Press, 1994.

Berheimer, Charles, « Fetishism and Decadence : Salome's Severed Heads », *Fetishism as Cultural Discourse*, Itaca et London, Cornell University Press, 1993.

Bhabha, Homi, « The Other Question : Difference, Discrimination and the Discourse of colonialism », *Out There : Marginalization and Contemporary Cultures*, MIT Press, 1990, p. 71 à 87.

Bongie, Chris, *Exotic Memories*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

Borch-Jacobsen, Mikkel, *Lacan le maître absolu*, Paris, Flammarion, 1990.

Buisine, Alain, *L'Orient voilé*, Cadeilha, Zulma, 1993.

Chervet, Bernard, « Dandysme et confection du fétiche ou comment habiller un vide », *Revue française de psychanalyse*, Tome LVIII, avril-mai 1994, p. 401 à 413.

Clifford, James, « On Ethnographic Authority », *The Predicament of culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 21 à 54.

Copley, Anthony, *Sexual moralities in France 1780-1980. New ideas on the Family, Divorce and Homosexuality*, London et New-York, Routledge, 1988.

de Beaumarchais, Jean-Pierre, et al., *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. I, Paris, Bordas, 1994.

Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure*, trad. par A. Willm., Paris, Éd. Minuit, 1967.

Derrida, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

Favre, Yves-Alain (sous la direction), *Victor Segalen tome I*, actes du colloque du centre de recherche sur la poésie contemporaine, Cahiers de l'Université no. 11, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1985.

Foster, Hal, « The Art of Fetishism : Notes on Dutch Still Life », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993, p. 251 à 265.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

—————, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

Freud, Sigmund, « Fetishism », trad. James Strachey, *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. XXI, London, Hogarth Press, 1961.

Godeau-Solomon, Abigail, « The Legs of the Countess », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p. 266 à 306.

Gontard, Marc, « l'exotisme et la difference », *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 12 à 18.

Grand, Anne-Marie, *Victor Segalen. Le moi et l'expérience du vide*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

Grosz, Elisabeth, « Lesbian Fetishism? », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p. 101 à 115.

Halberstadt-Freud, Hendrika C., *Freud , Proust, Perversion and Love*, Amsterdam, Swets and Zeitlinger, 1991.

Iacono, Alfonso, M., *Le fétichisme, histoire d'un concept*, Paris, PUF, 1992.

Khatibi, Abdelkebir, « Célébration de l'exote », *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 17 à 57.

Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1966.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

—————, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

—————, « Maupassant et le fétichisme », *Maupassant miroir de la nouvelle*, actes du colloque de Cerisy, St-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 92 à 109.

Keenan, Thomas, « The point is to (Ex)Change It : Reading *Capital*, Rhetorically », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p. 152 à 185.

Lowe, Lisa, *Critical terrains, French and British Orientalisms*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1991.

Manceron, Gilles, *Segalen*, Paris, J.C. Lattès, 1991.

Matlock, Jann, « Masquerading Women, Pathologized Men : Cross-Dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion, 1882-1935 », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p. 31 à 61.

Mehlman, Jeffrey, « Remy de Gourmont with Freud : Fetishism and Patriotism », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p. 84 à 91.

Mercer, Kobena, « Reading Racial Fetishism : The Photographs of Robert Mapplethorpe », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p. 307 à 329.

Nye, Robert A., « The Medical Origins of Sexual Fetishism », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p.13 à 30.

Peylet, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1894 à 1898 : entre décadence et modernité*, Paris, Librairie Vuibert, 1994.

Pietz, William, « The problem of the fetish I », *Res. Anthropology and aesthetics*, vol. 9, printemps 1985, p. 5 à 17.

—————, « Fetishism and Materialism : The Limits of Theory in Marx », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p. 119 à 151.

Ponneau, Gwenhaël, (textes recueillis et présentés par), *Fin de siècle, terme-évolution-révolution*, actes du congrès national de la société française de littérature générale et comparée du 22 au 24 septembre 1987, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.

Pouillon, Jean, *Fétiche sans fétichisme*, Paris, François Maspero, 1975.

Robin, Régine, *Histoire et Linguistique*, Paris, Librairie Armand Collin, 1973.

Rousset, Jean, *Narcisse romancier*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

Said, Edward, *Orientalism*, New-York, Vintage Books, 1979.

Schor, Naomi, « Fetishism and Its Ironies », *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1993, p. 92 à 100.

—————, « Female Fetishism : The case of George Sand », *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 363 à 372.

Segalen, Victor, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

—————, *René Leys*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1971.

Siegel, Carol, « Male Masochism and the Colonialist Impulse : Mary Webb's Return of the Native Tess », *Novel*, vol. 24, no. 2, hiver 1991, p. 131 à 146.

Swann, Marjorie, « Cavalier Love : Fetishism and its Discontents », *Literature and Psychology*, vol. 42, no. 3, 1996, p. 15 à 36.

Tracy, Laura, « Introduction. Transference theory in literature », *Catching the drift*, London, Rutgers State University, 1988.