

## **LES ARTS DU SPECTACLE DANS TROIS RÉCITS DE VOYAGE DE PIERRE LOTI: INSERTION DE DIFFERENTS NIVEAUX DE FICTION DANS LE TEXTE RÉFÉRENTIEL**

**Philippe Weigel**  
**Université de Mulhouse**

L'auteur : Maître de conférences à l'Université de Haute-Alsace, il est membre du Centre de Recherche sur la Littérature de Voyage (Paris IV/Sorbonne), ainsi que du Centre de Recherche sur l'Europe Littéraire (Université de Haute-Alsace). Il s'intéresse particulièrement aux récits de voyage et aux spectacles (théâtre, danse, marionnettes...).

### **Récits de voyage : écriture, réécriture**

Trois récits de voyage –*Aziyadé* (1879), *Mahé des Indes* (1887) et *Madame Chrysanthème* (1887)- servent de référence à une réflexion sur la valeur accordée aux spectacles, vus par Pierre Loti, dans le cadre de la relation variée entre le texte référentiel et le dispositif fictionnel.

D'emblée il est nécessaire de rappeler que les voyages de Pierre Loti sont réels et que l'œuvre de Loti, récit de voyage ou fiction, entretient des rapports étroits avec le journal intime qui la précède. L'auteur arrêtera d'y écrire cinq ans avant sa mort. Ce journal, qu'il soit antérieur à l'œuvre sous la forme de notes personnelles ou qu'il soit rédigé avec la conscience de la publication, donne naissance à une " esthétique du fragment " où se mêlent, dans les livres de Loti, collage de lettres réelles envoyées et reçues, pages du journal intime, documents divers. D'aucuns pourraient croire qu'il s'agit d'un procédé de fiction, d'autant plus que *Aziyadé*, dont les choix, les ajouts, les déplacements, les transpositions le rapprocheraient de la forme romanesque, est publié sans nom d'auteur et présenté comme lettres et notes d'un officier anglais du nom de Loti. Mais l'auteur Pierre Loti précise que seule la dernière page d'*Aziyadé* est inventée. Cette réécriture du journal de voyage des années 1876-1877, dont le risque est de semer la confusion entre les données fictionnelles et les données factuelles auprès du lecteur, comporte ainsi une distorsion minimale entre le réel et les avantages de la fiction ; il est à noter d'un point de vue plus général que la littérature de voyage est un genre littéraire qui n'ignore rien des privilèges de la fiction : ellipse, prolepse, analepse. Coexistent également les livres relevant explicitement du genre " récit de voyage " : *Mahé des Indes* et *Madame Chrysanthème* en font partie.

Pierre Loti est bien entendu le pseudonyme littéraire derrière lequel se cache Julien Viaud. Certes ce transfert onomastique pose le problème fondamental du statut de l'auteur par rapport au narrateur/héros, mais on ne peut

affirmer que, dans les récits de voyage lotiens, le " je " de l'auteur s'efface distinctement au profit d'un " je-origine fictif ". Il n'y a donc pas de fictionnalisation majeure : les parois entre le " je narrant " et le " je narré " ne sont pas étanches. Le problème peut être en partie élucidé par le fait que Julien Viaud recourait tout bonnement à un subterfuge pour publier une œuvre littéraire : officier de marine, il n'avait pas le droit de publier sous son nom sans l'autorisation de ses supérieurs.

## **Enchâssement de la représentation de la fiction dans le réel du voyage**

Si Loti propose de lire tous ses livres, journaux et romans, comme les composants d'un seul et même texte, celui de sa vie, il paraît souhaitable de ne pas évincer de manière définitive le problème de la nature de la fonction. Trois spectacles vus à l'étranger par le voyageur natif de Rochefort –le théâtre d'ombres de Karagueuz à Constantinople, les marionnettes japonaises à Nagasaki, une danse d'éphèbes à Mahé des Indes- démontrent la fonction importante du dispositif fictionnel particulier dans le cas d'événements théâtraux insérés dans un récit de voyage réel.

Le dispositif fictionnel investit donc un espace réel et actuel qui présente des situations qui prévalent au théâtre. Cependant elles se distinguent par leur caractère original car ces espaces de la scène –celui du cercle de la danse, celui miniaturisé du castelet et de l'écran du théâtre de marionnettes d'ombre, celui de la table sur laquelle évoluent les marionnettes japonaises- sont peuplés non seulement de personnes physiques réelles –les danseurs, les manipulateurs- mais aussi d'objets-signes –les marionnettes faites de bois et de chiffons- et d'images mobiles –l'animation des marionnettes d'ombre translucides-. Cet espace réel, ces personnes réelles et ces représentants de personnes sont dotés d'une fonction mimétique. Et Pierre Loti relate ces histoires qui se jouent et se racontent sous ses yeux dans l'espace théâtralisé. Ces compte-rendus de spectacles de l'ailleurs, où se superposent mimésis et diégèse, constituent des pauses descriptives dans la progression géographique du voyage. Cette rencontre avec l'imaginaire oriental pourrait se suffire à elle-même. Elle est matérialisée par l'écriture de la représentation de fictions s'insérant dans le récit de voyage. Mais cette mise en œuvre scripturale, somme toute fréquente, ne doit pas masquer la multiplicité des strates de la fictionnalisation d'un passage dans un récit appartenant à la littérature de voyage, strates dévoilées par l'analyse du contenu des spectacles. Et, à ce titre-là, les écrits de Pierre Loti paraissent exemplaires.

La différenciation du regard porté sur les représentations marionnettistiques et chorégraphiques par le spectateur Loti et de la réception de ces spectacles par le lecteur s'impose.

## **Regard et écriture du voyageur : choix visuels et**

## thématiques

Rendre compte d'un spectacle, c'est opérer des choix visuels et thématiques. On ne peut pas tout décrire : en aucun cas, Loti ne se présente comme un critique dramatique. Diariste peut-être, mais pas journaliste. L'univers fictif de Karagueuz devient en quelque sorte un analogon de ce qui est considéré comme étant " réel ". Pour l'écrivain-voyageur, la marionnette d'ombre turque est un garant de la pérennité de la réalité des traditions orientales et de ce fait un symbole de la permanence orientale. Loti peut cristalliser sur ce personnage translucide son horreur de la science qui accélère le temps, sa " haine de tous les devoirs conventionnels, de toutes les obligations sociales des pays d'Occident ". Il est attiré par la bonté primitive de l'âme humaine orientale, " les bons Orientaux ", les " bons Turcs " ; elle est donc la prévention contre l'influence malsaine de la société et du progrès. Le " seigneur Karagueuz " devient un maillon important de cette plongée, selon Roland Barthes, " dans la substance intemporelle du démodé ". Assister au théâtre d'ombres, voir et écouter " les aventures et les méfaits " de Karagueuz sont pour Loti une possibilité de se fondre dans les tableaux de la vie turque et de devenir l'être pictural tant désiré : " Être soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière ". Par le truchement de la fiction théâtrale et de la réalité sociale et artistique turque, l'auteur a le sentiment d'atteindre sa propre réalité.

Par ailleurs, Loti ne manque pas d'évoquer les gestes obscènes et les propos licencieux du bouffon turc. L'obscène peut être compris comme un contrepoids à la gravité mystique du poème déclamé en lever de rideau, dans lequel on explique que le théâtre représente l'univers, où chaque homme n'est qu'une ombre qui passe, soumise à la volonté de Dieu. Le temps de la représentation du théâtre de Karagueuz coïncide avec la fête religieuse musulmane. Ainsi le profane rejoint le sacré. Le caractère nocturne de la fête orientale qui développe une philosophie de liberté et de bonheur sexuels aux yeux de Loti, constat idéalisé relayé par bon nombre d'écrivains-voyageurs du XIXème siècle, prend toute sa signification pendant le Ramadan : le jour appartient à l'austérité, la nuit au plaisir.

Karagueuz est un théâtre de l'anti-réalisme, de l'anti-illusion, de l'anti-psychologique. L'écran du théâtre affirme la réalité d'une fiction à la fois ludique et distanciée. La suppression de la causalité, l'illogisme de l'action, la structure libre et fragmentée contribuent à faire du théâtre d'ombres un théâtre anti-aristotélien.

## Les réseaux sémantiques de l'intime dans la restitution écrite des fictions représentées

L'érotisme voire l'obscénité de la marionnette turque n'est pas une création de l'esprit de Loti. Au contraire c'est un fait réel d'ailleurs attesté par

d'autres voyageurs à Constantinople tels que Théophile Gautier et Gérard de Nerval. A côté des éléments qui appartiennent au regard et au témoignage de Loti voyageur/spectateur, existent les éléments qui dévoilent la part intime de l'auteur. Intime ne doit pas se comprendre comme faisant partie de Loti dans sa relation avec les autres (amours, amitiés, famille...) mais dans la relation avec lui-même. Pour faire émerger cette partie enfouie, il est indispensable d'adopter le point de vue du lecteur éclairé. Les passages concernant les spectacles n'occupent que très peu d'espace-papier et semblent se fondre d'une façon anodine dans la succession des différents épisodes de la réalité voyageuse.

Pour mettre en lumière la richesse sémantique des thèmes qui n'apparaissent pas d'emblée à une première lecture de ces passages théâtraux, pour saisir l'arrangement fictionnel de Loti, il est donc indispensable de procéder à la comparaison du matériau textuel du journal intime et du récit de voyage définitif. Dans son journal daté du dimanche 26 juillet 1885, l'écrivain relate ce qu'il a vu dans la baraque de foire au Japon. Les principaux éléments se retrouvent dans *Madame Chrysanthème* : le joueur de marionnettes, la marionnette de la vieille femme à ombre de loup. Quelques modifications insignifiantes : le manipulateur de marionnettes japonaises est étendu " à plat par terre " dans le journal et " à plat dos sur une table " dans le récit de voyage ; deux rajouts significatifs : le " rêve de la vieille femme au loup " et l'ombre de loup qui " grignote une autre ombre [...] : un bras de petit enfant ".

Cependant l'examen du journal et du récit de voyage ne suffit pas à cerner la part de l'enrichissement fictionnel dans la réécriture, d'autant plus que l'on ne remarque, dans *Mahé des Indes*, que très peu d'écarts, surtout d'ordre descriptif, avec le journal intime.

Dès lors, il est souhaitable de compléter l'analyse par un relevé des thèmes présents dans le texte décrivant les spectacles et de relier entre eux les thèmes identiques à partir du réseau thématique dans l'œuvre de Loti, ceci afin de dégager un sens éventuel. Des mots tels que " enfance ", " vieille femme ", " mort " ou " boîte " sont fortement connotés. La récurrence de ces thèmes témoigne de leur résonance particulière dans la psyché de l'auteur.

### Perte nostalgique de l'enfance et figure maternelle

L'ombre du loup dévorant sur l'écran du théâtre d'ombres japonais le bras de l'enfant souligne le thème lotien de la perte nostalgique de l'enfance. L'ombre de l'enfant en marionnette disparaît comme le monde de l'enfance et ses mystères inexplicables s'évanouissent. La marionnette réactualise un sujet brûlant à l'intérieur de l'auteur ; il fait précéder la description du théâtre de marionnettes dans le jardin du temple de Nagasaki d'une réflexion sur sa propre enfance, d'où se dégagent " des rappels d'existences

antérieures ", des " pressentiments d'existences à venir, d'incarnations futures dans des pays de rêve ". Mais le bilan de sa vie est amer :

*[...] j'ai grandi et n'ai rien trouvé sur ma route, de toutes ces choses vaguement entrevues ; au contraire [...] les ressouvenirs se sont effacés, [...]. 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 et jamais embrassés.*

L'histoire fantastique qui se déroule sur la scène du théâtre de marionnettes contredit l'idée d'un Japon mièvre et miniaturisé –les bibelots, les petits pieds des japonaises...- forgée par Loti.

La marionnette de la " vieille femme " semble devenir le catalyseur de la figure maternelle vieillissante. De plus, la fiction vue dans le castelet se prolonge par l'évocation d'un rêve nocturne de " la vieille femme au loup ". Le parallèle entre les deux systèmes représentationnels –la fiction théâtrale et l'univers onirique- est frappant. Le journal intime à la date du 5 février 1891 est un exemple patent de la mise en images nocturne de l'angoisse de la mort de la mère et de " l'absolu néant ". Dans le castelet et l'écran du théâtre de marionnettes japonaises, les peurs existentielles sont matérialisées et réactualisées. Il y aurait ainsi un mécanisme multiple du dispositif fictionnel : la fiction du spectacle vu à l'étranger sur laquelle se greffent des bribes de fiction propre à Loti. Et dans la fiction même du spectacle, le spectateur assiste à une sorte de mise en abyme théâtrale fantastique : la marionnette de la vieille femme a une ombre déformée de loup. L'image du double apparaît en filigrane. Marionnettes et ombres s'entremêlent pour la création d'un monde incertain et menaçant. Mais la fiction théâtrale, dans *Madame Chrysanthème*, ne joue pas son rôle cathartique et ne permet donc pas d'apaiser l'angoisse.

### **Mouvement pendulaire : angoisse du néant et désir d'immortalité**

En revanche le thème de la mort est abordé plus sereinement dans *Aziyadé*. A la fin de la représentation du théâtre d'ombres turques, le marionnettiste démonte son écran et " Karagueuz rentre pour un an dans sa boîte et n'a plus, sous aucun prétexte, le droit d'en sortir ". Ce retour à la réalité pourrait être perçu comme banal.

Mais deux éléments permettent de proposer une interprétation plus symbolique. La marionnette Karagueuz en est un. Pour cela, il est utile de se reporter au *Journal* (tome XIII) des Goncourt : " Viaud [...], un petit monsieur fluet, étriqué, maigriot avec le gros nez sensuel de Caragueuz, le

polichinelle de l'Orient ". Le personnage turc opèrerait à la manière d'un double du voyageur. Expérience archaïque du double qu'Otto Rank a associée à la problématique de la mort. Ce dédoublement du Moi se ferait sous forme d'ombre ou de reflet. Toutefois la particularité de l'ombre turque est qu'elle est ombre fictionnelle. Le deuxième élément se trouve dans le passage d'*Aziyadé* où l'écrivain cristalliserait, sur la marionnette d'ombre-double de lui-même, un désir d'immortalité. Comme la lune dans le ciel –les théâtres de Karagueuz s'ouvrent le " premier jour du mois lunaire "-, comme peut-être l'humain sur terre, la marionnette reviendra sur scène. Elle restera dans sa boîte-cercueil pendant quelque temps jusqu'à ce que le Marionnettiste-Tout-Puissant lui permette de rejouer et de se réincarner dans le castelet-monde.

Théâtre et perception du Monde se confondent. Le poète persan Omar Khayyam (mort en 1123) n'écrivait-il pas : " Nous jouons sur le tréteau de la vie / puis nous retombons un à un dans le coffre du néant " ? Les marionnettes d'ombres, images impalpables et fantasmagoriques mettent l'accent sur l'irréalité du réel et le caractère illusoire du monde.

Dans l'œuvre de l'écrivain-voyageur, le " boîte " est associée à la mort. Dans le *Roman d'un enfant*, Loti évoque le théâtre de Peau d'Âne de sa jeunesse et note qu'il avait, à l'âge adulte, longtemps formé le projet " de rouvrir les boîtes où dorment [les] petites poupées mortes ". Mort symbolique mais aussi réelle lorsqu'il raconte dans son journal intime du vendredi 21 avril 1889 le transport dans le caveau de famille des " restes " des deux grand'mères et d'une tante :

*[...] dans une petite boîte neuve que nous avons apportée, on range, à côté des crânes, les longs os des jambes et des bras. [...] on cloue le couvercle de la petite boîte où les débris sont ensemble, et nous nous en allons, en l'emportant...*

## Télescopage du réel et de la fiction

Tout spectateur connaît à un spectacle le mécanisme de dénégation. Ce concept, créé par Freud et finement analysé par Octave Mannoni, dans *Clefs pour l'imaginaire*, développe l'idée du processus qui confère au théâtre, par le biais de l'événement réel théâtralisé, un statut de non-réalité qui l'apparente au rêve. Le spectacle fini, comme le constate Loti dans *Aziyadé*, " tout se ramasse et se démonte " et le spectateur revient à la réalité tangible de la vie. Théophile Gautier, amateur également de théâtre de marionnettes d'ombres turques, décrit à sa manière, dans *Constantinople*, le retour au réel : " [...] ces fantaisies dérégées ne sont pas dangereuses et s'évanouissent comme des ombres quand on éteint le lampion de la baraque. " La démarcation entre le spectateur et la représentation théâtrale semble nette. Pourtant Loti se laisse littéralement " posséder " par la danse

frénétique et paroxystique des éphèbes indiens. Il est pris dans une sorte d' " ivresse " de sons, de mouvements, de parfums qui le rapproche d'un état où la limite entre le réel et ce qui est représenté vacille : " A les regarder, la tête se perd ; [...] on s'alanguit, dans l'excès de ce bruit, sans plus rien voir. "

Paradoxalement, ce ne sont pas les danseurs décrits qui relèvent d'un rite de possession mais bien Loti spectateur. Il y aurait donc une inversion de la sensation de " théâtre vécu ", notion suggestive que Michel Leiris oppose, dans son essai *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, à la notion de " théâtre joué " ; tout semble donc indiquer, chez Loti, une perte momentanée d'identité –feinte ou réelle ?- par une illusion hallucinatoire. Peut-être que la signification de cette " ivresse " s'imposant au voyageur/spectateur devant le spectacle des danseurs indiens est à chercher dans *Aziyadé* ! En effet, Loti y évoque l' " ivresse orientale qui est l'anéantissement du passé et l'oubli des heures sombres de la vie ". D'autre part Loti est ravi des acrobaties bouffonnes des danseurs indiens qui se révèlent de " surprenants clowns ". Et le spectacle des éphèbes rapporté dans *Mahé des Indes* réfléchit tel un miroir l'image du clown et acrobate qu'il fut dix années auparavant. En effet, après son stage en 1875 à l'école de gymnastique de Joinville, sur les bords de la Marne, Loti retourne à Toulon où il passe une partie de son temps libre en compagnie de clowns. Il entre même en piste, en 1876, au Cirque Etrusque de Toulon, " en clown masqué, revêtu d'un maillot jaune et vert. " L'état syncopal à la fin des danses à Mahé, cette perte momentanée du contact avec le réel qui l'entoure, par le débordement de la fiction, seraient le signe d'une plongée en soi et d'une rencontre avec le double. Ce télescopage du réel et de la fiction de Loti spectateur est peut-être une conséquence physiologique de sa recherche d'une image obsessionnelle du corps. Alain Buisine rappelle, dans *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, qu'il se donnait en spectacle dans un cirque de province " sans doute pour se faire valoir physiquement, mais plus essentiellement pour que ceux qui le regardent faire ses tours d'acrobate lui renvoient son image ".

## Résonances et projections

Le thème de Karagueuz renvoie à Loti l'image du sens de l'écriture. En effet, Loti ne confie-t-il pas dans *Fantôme d'Orient* et *Prime jeunesse* qu'il écrit poussé par l'instinct de conservation et par le désir de lutter contre la mort ? Ecrire est, pour lui, une manière de projeter son être dans l'infini. La fiction représentée, au statut de non-réalité, et rapportée dans le récit de voyage est indissociable de la réalité intérieure de l'écrivain-voyageur/spectateur. Le spectacle devient le miroir, parfois codé pour le lecteur, des angoisses et des désirs récurrents de Loti. La fiction fait aussi vaciller le réel et favorise donc une plongée dans le moi profond de l'auteur : la frontière entre la réalité et la fiction est perméable.

Dans ce kaléidoscope de sensations montrant l'incertitude du réel, on ne sait plus si c'est la marionnette, sorte de double déformé, qui éveille en Pierre Loti des résonances enfouies ou si, à l'inverse, ce n'est pas plutôt l'écrivain-voyageur qui projette sur le théâtre réel et la fiction représentée ses peurs et ses tourments qui relèvent du " mythe personnel ". Par le détour des spectacles, Loti livre une part intime de ses propres histoires, de son théâtre intérieur. A la représentation manifeste de la fiction sur scène qui prend son origine dans le réel du voyage fait écho une fiction latente de l'ordre du privé. Le récit des spectacles s'appuie sur un texte référentiel, mais en même temps il y aurait comme un détournement du réel au profit de la nécessité lotienne de narrer l'histoire de ses épreuves psychologiques.

## L'endofiction

Lorsque Loti assiste aux différents spectacles de l'ailleurs, on remarque que les éléments de la fiction représentée, en tant que réalité du voyage et du regard, contiennent des composants exogènes pour le voyageur/spectateur. Par ailleurs, lorsque la fiction représentée est retranscrite dans le récit de voyage, elle contient à la fois des composants exogènes et des composants endogènes, ces derniers prenant naissance dans la réalité psychique de Loti. Il appartient donc de se référer à une terminologie qui condense toutes les données de ce dispositif fictionnel spécifique aux arts du spectacle dans son rapport avec le texte référentiel.

Ainsi, pour rendre compte d'une manière acceptable de cette confusion entre le monde extérieur et le monde intérieur, pour montrer que le théâtre de marionnettes et plus généralement les spectacles permettent d'inscrire dans l'écriture la mise en scène des peines, des souffrances et parfois des désirs, pour souligner que l'écriture du spectacle est animée et motivée par une émergence de fictions inscrites au plus profond de la psyché de l'auteur/voyageur, nous proposons de nous appuyer sur un néologisme qui pourrait être : " l'endofiction ". Toutefois il nous semble que cette notion ne s'applique que dans le cadre des textes référentiels et plus particulièrement ceux concernant les récits de voyage.

## Bibliographie des sources

- GAUTIER (Théophile), *Constantinople*, texte présenté et annoté par Jacques Huré, Istanbul, Editions Isis, 1990, 317 p.
- LOTI (Pierre), *Aziyadé*, préface de Claude Gagnière, Paris, Presses de la Cité, Omnibus, 1989, 1067 p., pp. 7-132.
- LOTI (Pierre), *Cette éternelle nostalgie. Journal intime 1878-1911*, édition établie, présentée et annotée par Bruno Vercier, Alain Quella-Villégier et Guy Dugas, Paris, La Table Ronde, 1997, 585 p.

- LOTI (Pierre), *Madame Chrysanthème* in *Voyages (1872-1913)*, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1991, 1558 p., pp. 649-752.

- LOTI (Pierre), *Mahé des Indes* in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1991, 1558 p., pp. 45-65.

## Bibliographie critique

- AND (Metin), *Théâtre d'ombres turc*, traduction de Martine Bertrand, Ankara, Editions Dost, 1977.

- BARTHES (Roland), " Pierre Loti : " Azyadé " ", *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, collection " Points ", 1972, pp. 170-187.

- BUISINE (Alain), *Pierre Loti. L'écrivain et son double*, Paris, Tallandier, 1998, 319 p.

- DAMIANAKOS (Stathis) (dir.), *Théâtre d'ombres. Tradition et modernité*, avec la collaboration de Christine Hemmet, Paris, Editions de l'Harmattan/Institut International de la Marionnette, 1986, 313 p.

- MANNONI (Octave), " L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire ", " le théâtre et la folie ", *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969, pp. 161-183 et pp. 301-314.

- PIMPANEAU (Jacques), *Des Poupées à l'ombre. Le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Paris, Université Paris 7e/Centre de publication Asie orientale, 1977, 164 p.

- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1999, 349 p.

- YUCEL (T.), " L'énonciation et le spectacle populaire turc : sémiologie du spectacle, sens et culture ", *Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique*, Bruxelles, 10, n° 32, 1982, pp. 1-16.