

Le reflet de l'espace comme reflet de soi. Réflexions sur *Suprêmes Visions d'Orient* de Pierre Loti

Joanne FALARDEAU

Sur le paquebot qui doit le reconduire chez lui, le narrateur de *Suprêmes Visions d'Orient* nous révèle sa perception particulière de l'espace. C'est un ultime regard, lucide, qui sait reconnaître l'illusion qui se glisse entre l'œil et l'objet de sa contemplation. Mais c'est peut-être aussi dans la subjectivité de l'esprit que se crée l'espace poétique de son récit fabriqué à partir de souvenirs, de sensations et d'expériences uniques. Nous supposons que le narrateur nous livre dans ce récit de voyage un espace d'horizons reconstruit à partir de lui-même. C'est dans la perspective de vérifier cette reconstruction que nous nous attarderons à une analyse de la relation étroite entre l'espace et le sujet qui nous le donne à lire. Nous étudierons tout d'abord le paysage comme fresque descriptive, puis les métaphores de l'eau et de la lune avant d'explorer les limites entre lieux privés et publics.

Suprêmes Visions d'Orient, le dernier récit de voyage de Pierre Loti, est raconté à la manière d'un journal intime. Il débute le 15 août 1910 alors que le narrateur se déplace sur un paquebot. Le soir, en pleine mer, son regard parcourt l'espace à l'horizon. Son esprit semble osciller entre deux voyages : quelques années plus tôt, il a fait ses adieux à la Turquie et à l'équipage du navire qu'il commandait ; en 1910, il y revient en pèlerinage pour revoir les lieux consacrés à la mémoire de sa bien-aimée. Il se souvient des yeux d'une femme que son regard a croisés en 1905. Ce regard évoque aussi un premier contact visuel avec la femme orientale dans le récit de la rencontre du narrateur et d'Aziyadé en 1876. Le récit et le dénouement de cette liaison secrète, qui emprunte tantôt à la fiction tantôt à des souvenirs de jeunesse, ont laissé leurs traces mnésiques. *Suprêmes Visions d'Orient* contient le présent et le passé du narrateur et de la Turquie. Tous ces espaces et images

enchevêtrés les uns aux autres se mêlent à la rêverie du spectateur. Jacques Huré souligne l'importance et le rôle significatif de Constantinople dans l'écriture de Loti :

Écrire sur Constantinople, ce sera écrire sur soi. L'écriture de l'intime, sous la forme d'un « journal », se révèle la seule possible, car elle seule peut constituer parfaitement le morcellement des émotions telles que la conscience les enregistre au fur et à mesure de la lecture du texte dicté par la ville¹.

Ce « journal » témoigne ainsi d'une vision personnelle du sujet et de l'espace qu'il occupe. La Turquie décrite par le narrateur révèle un univers morcelé par la modernité et l'occidentalisation. Ce morcellement résonne dans cette identité occidentale transformée par l'influence de plus en plus prenante de l'Orient. Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, le récit est traversé par la nostalgie d'un mode de vie révolu et par le deuil de l'empire Ottoman ; la Turquie d'autrefois, telle qu'il la chérissait, n'existe plus. Le destin de la Turquie et du narrateur se raconte dans un récit mélancolique ; l'antique cité de Constantinople l'invite à voyager dans le passé et à revenir en pèlerinage en quête de ce qui a été perdu, dans l'espoir de combler un vide. Dans l'écriture de ce journal, le passé semble un exutoire au présent selon les règles d'un jeu qui permet au narrateur de multiplier les allers et retours dans les espaces-temps de son choix.

Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, les superpositions d'horizons évoquent le déplacement du paysage non seulement par un mouvement dans l'espace mais bien par un mouvement dans le temps. Dès le commencement du récit, le narrateur anticipe un horizon à venir : « Ce soir, à l'horizon, reparaitra Stamboul, que je n'ai pas vu depuis déjà six années [...] »². Dans « L'horizon des paysages », Michel Collot explique comment l'horizon, le paysage et le spectateur sont indissociables. Ainsi, l'horizon n'existerait pas en dehors de l'image mentale qu'il laisse à son spectateur, dans la

¹ Jacques Huré, « Dire Constantinople », in *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*, p. 162. Pour les références complètes, voir la bibliographie en fin d'article.

² Pierre Loti, *Suprêmes Visions d'Orient*, in *Voyages (1872-1913)*, p. 1357.

mesure où ce dernier contemple un paysage unique de son point de vue :

Le paysage est toujours vu par quelqu'un de quelque part ; c'est pourquoi il y a un horizon, dont les contours sont définis par ce point de vue, à la différence, par exemple, de l'espace cartographique ou géométrique, qui, n'étant vu par personne et de nulle part, n'a pas d'horizon [...]. La ligne d'horizon est la marque exemplaire de cette alliance entre le paysage et le sujet qui le regarde. Que celui-ci vienne à bouger, et c'est la limite même du paysage qui se déplace [...]³.

Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, les contours de l'horizon dépeints par le narrateur sont souvent rompus par la soudaine apparition d'un paysage imaginaire qui se manifeste dans l'esprit du sujet. Cela donne lieu à certaines distorsions spatiales fondées sur l'illusion du sujet. Par exemple, lorsque le paquebot s'éloigne de Constantinople, le narrateur a l'« illusion que c'est Constantinople qui bouge [...] »⁴. S'il soutient l'illusion qu'il ne bouge pas, c'est parce qu'il existe en lui une identité immuable en dépit de ses luttes intérieures. Comme le paysage bouge et se modifie, de même la ligne d'horizon vient à disparaître. Ainsi dissociés l'un de l'autre, Constantinople et le narrateur ne sont plus les mêmes. En effet, la Turquie du narrateur semble ailleurs... Tandis que le corps se déplace, l'esprit va toujours un peu plus loin ; l'ailleurs et le lointain se rejoignent au-delà de l'horizon, dans le passé :

[...] mes souvenirs de ce pays s'avivent d'heure en heure, comme si les effluves émanés de la terre qui s'approche éveillaient dans ma tête tous mes passés turcs⁵.

Paysages

Pour décrire les détails de la représentation visuelle de l'espace, le récit du narrateur prend souvent la forme d'un tableau. À la manière d'une œuvre picturale, nous découvrons les plans successifs relevés par l'œil descripteur. Parfois les yeux se perdent à l'horizon vers le lointain ; puis, progressivement le regard revient

³ Michel Collot, « L'horizon du paysage », in *Lire le Paysage, lire les Paysages*, p. 121-122.

⁴ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1451.

⁵ *Ibid.*, p. 1357.

vers des lignes mieux définies pour décrire un espace à proximité des sens. Les plans se succèdent dans un cadre statique, à la manière d'une photographie ou dans un enchaînement mouvant, plutôt cinématographique. Les effets de mouvance et d'inertie dans l'espace dépendent des déplacements imaginaires et physiques du narrateur ainsi que des procédés d'écriture utilisés dans la description. Prenons comme exemple du cadre statique « le jour des Eaux-Douces d'Asie » :

Il est toujours pareil, ce tranquille ruisseau des Eaux-Douces, au milieu de son décor fermé par des collines boisées. Voici le bois funéraire où l'or des stèles musulmanes brille doucement au pied des hauts cyprès noirs. Plus loin, voici les pelouses qui s'étagent en gradins ; ça et là, des petits cafés s'y sont installés à l'ombre, pour jusqu'à ce soir, et, à différentes hauteurs, des femmes turques des villages sont assises immobiles, sur l'herbe si verte : têtes blanches très enveloppées, longs vêtements couleur de coquelicot, de marguerite ou de bouton-d'or⁶.

Le narrateur nous donne l'impression de ne pas avoir quitté les lieux depuis l'instant où il a contemplé le paysage, qu'il a décrit dans son journal au présent plutôt qu'à l'imparfait. Ce procédé narratif qui consiste à juxtaposer le récit du narrateur au regard du spectateur fige la scène dans l'instantanéité et les limites spatiales du tableau. L'emploi d'une terminologie spatialisante avec les termes : « au milieu », « plus loin », « voici », « ça et là », « en gradins »... facilite la visualisation de la description. La ligne d'horizon y est nettement définie par les collines boisées : ce sont elles qui déterminent les limites supérieures du tableau composé essentiellement d'éléments statiques (stèles, pelouses, cafés, femmes immobiles). La représentation du « bois funéraire » et « des stèles musulmanes » dans le paysage souligne le souvenir et le motif de la présence du narrateur en Orient puisqu'il évoque son prochain pèlerinage dans le cimetière où repose sa maîtresse décédée. Le caractère mortuaire du décor près du ruisseau des Eaux-Douces est augmenté par l'enveloppement de voiles qui couvrent les têtes humaines à la manière de suaires. Les femmes semblent figées dans ce décor et, dans leur immobilité, elle expriment la métaphore des fleurs répandues sur l'herbe. L'impression de pérennité laissée par

⁶ *Ibid.*, p. 1375.

le lieu se confirme par la mention qu' « il est toujours pareil ». Rien dans le paysage ne révèle le mouvement, si ce n'est le ruisseau des Eaux-Douces, mais pour les besoins du tableau, il s'avère tranquille. Pourtant il y a dans la description un vif contraste entre la vie et la mort, notamment par l'emploi des couleurs et de la lumière : l'éclat du tableau se répand par l'or qui brille sur les stèles en contraste avec le noir des arbres ; l'intensité de la couleur verte répandue sur l'herbe est rehaussée par le contraste des femmes/fleurs aux couleurs vives. En contraste ou en équilibre, tous ces éléments picturaux contribuent à la poésie de l'espace déployée à l'intérieur du tableau, comme le souligne Collot :

En imposant une borne au chaos sensoriel, l'horizon circonscrit un espace unitaire, au sein duquel, comme dit le Littré, « tous les objets dispersés se rassemblent ». La ligne d'horizon assume ainsi cette fonction de clôture [...]. Elle entoure le paysage d'un « cadre » qui l'isole de tout environnement susceptible d'empêcher la perception de son unité interne. À l'intérieur de ce cadre, le regard n'a plus à mettre en relation qu'un nombre limité de formes et de couleurs : l'œil devient artiste, et le paysage « fait tableau »⁷.

Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, la structure du récit s'articule à travers la mémoire du narrateur qui témoigne du spectacle qui s'est déroulé devant lui tel qu'il le dévoile au fil des tableaux de la Turquie. Ainsi chaque lieu a été circonscrit par le mouvement de l'œil qui dépeint avec précision la nature de l'espace observé. Par la composition de ses tableaux, le narrateur dépasse le chaos suscité par chaque émotion et chacune des visions qui l'ont bouleversé pendant son séjour en Orient. L'écriture soutient l'unité interne du paysage ; par le processus narratif, elle dispose l'esprit du spectateur à transcender l'expérience sensorielle qui émerge du souvenir de la contemplation de l'espace. À cet effet, la description du ruisseau des Eaux-Douces répond aux caractéristiques relevées par Michel Collot à propos du paysage encadré et clairement dépeint par le regard du spectateur. Quant au regard du narrateur, il complète la transcription du paysage par l'impression de pérennité et l'absence de mouvement à l'intérieur du tableau.

⁷ Michel Collot, *loc. cit.*, p. 127.

Voici maintenant un exemple de paysage décrit à l'aide d'un plan cinématographique. Lors d'un déplacement en caïque, le regard du narrateur suit le mouvement de l'eau en parcourant l'espace. La description se fait alors qu'il est encore sous le charme du paysage :

Comme je le savais d'avance, c'est le calme absolu à cette heure sur le Bosphore ; l'eau qui reflète les premières étoiles n'a plus d'autres rides que celles de notre léger sillage. Pour ce retour, nous nous éloignons de la rive et prenons le milieu du détroit afin d'être mieux emportés par la force invisible du courant. Les villages d'Europe et les villages d'Asie allument leurs mille lumières, au pied de ces masses noires qui sont les collines des deux bords. De temps à autre un minaret, découpé sur le beau ciel déjà nocturne, vient nous rappeler en quel pays nous sommes ou bien, c'est quelque musique orientale, partie d'on ne sait quelle demeure grillée. Du côté asiatique, une grande lune claire commence de monter ; comme d'habitude, elle change peu à peu le Bosphore en une coulée de vermeil et d'argent. Et c'est adorable de s'en revenir ainsi, par une telle nuit, couché sur l'eau profonde ; on est tout à l'ivresse de regarder, de respirer, de vivre ; les souvenirs qui oppressaient ont vite fait de se noyer, dans le bien-être et l'enchantement⁸.

Tandis qu'il se déplace au centre de l'espace, entre ciel et fleuve, le narrateur nous donne l'impression de baigner dans une atmosphère de sensations agréables que lui procure l'espace, lui permettant d'atteindre un ravissement intérieur qui se reflète à l'extérieur dans la description du paysage contemplé au fil de l'eau. Aussi l'effet de mouvement transporte-t-il le décor au-delà des limites du tableau dans une mise en scène romanesque où le narrateur occupe le rôle principal. Lorsque le courant l'entraîne dans sa course, l'effet de mouvement est augmenté par la multiplication des lumières qui s'allument le long des rives. Au fur et à mesure que le regard s'élève à l'Orient, la représentation de l'espace est moins brouillée. En effet, l'œil perçoit des masses noires que la mémoire identifie comme des collines tandis que le découpage des minarets dans le ciel sous-entend une amélioration de la perception visuelle. Par ailleurs, les limites occidentale et orientale posées par les rives respectives du Bosphore ne diminuent guère l'impression d'immensité qui se dégage du paysage. L'atmosphère de rêve et d'exotisme dans

⁸ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1370-1371.

cet espace ouvert sur l'infini est soutenue par des stimuli auditifs de source inconnue tels que « quelque musique orientale ». La contemplation de l'eau profonde, transformée en véritable miroir, éveille le narrateur à la beauté de l'immensité du ciel étoilé qui s'anime par le mouvement de la lune en Orient.

Les sens du narrateur sont essentiellement fixés sur le paysage oriental, tandis que les détails du paysage européen sont passés sous silence. En cela, il montre une préférence pour l'Orient ; en dépit de ses origines occidentales, son espace intime est confronté à la dualité Occident/Orient qui exerce un mouvement oscillatoire sur son identité de Français/Turc. De même, son embarcation est bien centrée au milieu du détroit ; elle glisse entre deux rives comme entre deux mondes. Gaston Bachelard souligne l'intervention possible de l'imagination du rêveur dans sa contemplation de l'immensité. L'espace ainsi perçu entraînerait l'esprit au-delà de l'espace réel en favorisant un mouvement psychique vers l'ailleurs :

La contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini⁹.

Dans les processus d'écriture et de lecture, la contemplation de l'espace est aussi soumise à l'influence de l'imagination. La propension de l'imaginaire à percevoir et à rêver l'immensité de l'espace est proportionnelle à l'immensité intime du rêveur, par un mouvement d'expansion croissant de l'intérieur de soi vers l'extérieur, dans l'espace de l'écriture et de la lecture. L'extrait suivant dépasse les limites de l'espace réel par l'imagerie d'une transposition fantasmagorique du narrateur acclamé au centre de la voie lactée :

Oui c'est bien un prince oriental que je suis pour le moment, et mon passage réveille des pays endormis qui s'éclairent de mille feux et d'où partent de gentilles salves d'applaudissements. Tant sont immobiles les eaux sur lesquelles je glisse, que les étoiles s'y reflètent comme des clous d'or qui ne s'entourent d'aucun cerne, d'aucune buée, pouvant y jeter du vague ou les déformer ; c'est sur de vraies constellations que je chemine, c'est sur

⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 168.

une carte du ciel, ou plutôt sur le ciel lui-même qui serait renversé à de vertigineuses profondeurs, et la toujours même petite musique étrange et douce nous précède sur l'eau, avec une persistance d'incantation¹⁰.

La description de ce paysage souligne l'intervention de l'imaginaire du narrateur dans la reconstitution de l'espace enchanté qui met en scène le sujet métamorphosé en héros de conte de fées. Puisqu'il y a transformation du narrateur, la perception qu'il a de l'espace peut être modifiée et, dans ce contexte, la référence à une création fantaisiste de l'esprit offre un décor féérique pour ce « prince oriental », ce qui surpasse l'exotisme habituel du décor. Cette modification montre bien comment le récit s'inspire de l'immensité et crée un espace qui se détache des limites données au regard du spectateur à la lumière de cette nuit de rêve. Ainsi, pour le narrateur, il s'agit d'un instant magique où le paysage se soumet à une reconstruction littéraire de l'espace en permettant le renversement du ciel étoilé dans les profondeurs des « eaux immobiles ».

Métaphores

Selon Michel Collot, l'horizon s'offre au regard du sujet tel un objet de désir. Habitant l'espace, le sujet ne peut se dissocier de l'horizon qu'il contemple. Toutefois, il ne peut se l'approprier ni s'en approcher dans la mesure où l'horizon ne constitue pas un lieu ni un véritable objet dans l'espace :

C'est peut-être parce qu'il est pour le mouvement un but inaccessible, qu'il devient pour la parole un objet privilégié : faute de pouvoir s'y transporter le poète essaiera de l'approcher par métaphores¹¹.

De fait, la métaphore est abondamment utilisée pour représenter l'espace dans *Suprêmes Visions* d'Orient. Séduit par l'insaisissable horizon qui s'offre à lui, le narrateur s'en approche symboliquement par l'usage du langage en multipliant les métaphores pour décrire le paysage. Ainsi les descriptions de l'eau et de la lune nous donnent à voir les symboles oniriques ; autres objets de désir comme le narrateur se plaît à les décrire.

¹⁰ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1416.

¹¹ Michel Collot, *loc. cit.*, p. 126.

L'eau constitue une surface qui réfléchit l'espace et le modifie selon les caprices du mouvement qui l'anime en donnant à voir la subjectivité d'une image plutôt que la réalité. Que dire du reflet renvoyé par l'eau éclairée à la lumière de la lune, sinon qu'il s'agit cette fois d'un double reflet ? Dès lors l'espace se confond d'illusions ; tantôt l'eau se transforme en miroir, tantôt elle est elle-même transformée par l'action de la lune qui « change peu à peu le Bosphore en une coulée de vermeil et d'argent. » En osmose puisqu'elle reflète les étoiles, l'eau peut se métamorphoser en « carte du ciel » ; grâce à l'alchimie des reflets, le narrateur peut cheminer dans un nouvel espace, clair, net et cartographié, qui a été créé à partir de l'union du ciel et de l'eau. C'est elle qui offre un prolongement à la fusion symbolique entre le narrateur et la Turquie par la transformation du navigateur français en prince oriental, comme si la magie de l'eau et du ciel étoilé lui conférait temporairement une ascendance nouvelle.

L'eau participe également à la superposition de l'espace et du temps. Par exemple, le premier matin à Candilli, étendu dans la chambre, le narrateur confond deux habitats, en écoutant les clapotis de l'eau sous la maison. Le bruit se mêle à des sons familiers aussi ; pendant un bref instant, la découverte sensorielle de l'espace entraîne la méprise. Tandis que les bruits de l'eau se mêlent à la langue turque que le narrateur connaît bien — alors qu'il ne comprend pas la langue basque d'Hendaye —, le mouvement de l'eau sous la maison lui révèle qu'il est loin de chez lui, en Turquie dans la chambre à Candilli — et non dans sa « maison du Solitaire¹² », en France. De fait, la révélation du familier dans l'étranger n'est pas sans rappeler l'impression d'« inquiétante étrangeté ». Au réveil, la perception du narrateur s'emmêle particulièrement bien dans les schémas chaotiques de l'inconscient soulevé par un esprit soumis à l'imagination ou à la mémoire. Ainsi, l'esprit confond parfois les espaces en déjouant les sens du narrateur qui perçoit à travers l'ouïe ou la vision des images qui reflètent ou évoquent un espace imaginaire.

¹² Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1517.

Autre facteur qui modifie la perception de l'espace, la lune, par sa proximité, semble complice du charme et de la beauté du paysage lorsqu'elle éclaire les déplacements nocturnes. De plus, il semble qu'elle possède un véritable pouvoir d'action sur l'environnement : « Il n'y a pas à dire, ce ciel oriental au-dessus de nos têtes diffère un peu du ciel de France et la grande pleine lune qui est là-haut jette sur les choses plus de mystère¹³. » Elle change le Bosphore et argente toutes choses. Par une métaphore qui suggère la métamorphose, l'antique caïque chéri par le narrateur rappelle la silhouette arquée de la lune qui se dessine sur l'eau. Ce petit bateau, « pareil à un arc, à un croissant de lune posé sur la mer », n'est pas sans rappeler la présence symbolique et iconographique du croissant en Orient. La lune participe en effet au rythme de la vie orientale, notamment pour la période des fêtes : « Par les fenêtres ouvertes on voyait resplendir la lune et monter dans le ciel les flèches aiguës des minarets illuminées en féerie pour le Ramazan. »¹⁴

L'influence de l'astre lunaire semble toujours positive dans l'esprit du narrateur lorsqu'elle anime l'univers de la nuit en l'invitant à la rêverie et au dépassement du cadre offert par la réalité. Depuis l'apparition des signes de colonisation de plus en plus marqués en Turquie, le narrateur éprouve parfois du désenchantement à ne plus retrouver la patrie de ses rêves. Heureusement la lune offre à l'imaginaire du rêveur un sauf-conduit qui lui permet de fuir dans l'espace et le temps. C'est l'existence du narrateur qui se transforme pendant la nuit alors que la lune triomphe au cœur de la Turquie parée de mystère.

Les lieux intimes et les lieux publics

Le désir d'enracinement du narrateur transparaît dans le soin qu'il met à créer un espace intime à l'intérieur des maisons turques qu'il habite. Des observations de Bachelard dans *La Poétique de l'espace* serviront à l'analyse du processus d'enracinement du narrateur et de la maison comme espace de rêverie et d'intégration :

¹³ *Ibid.*, p. 1360.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1424.

[...]tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonnantes. Ce n'est plus dans sa positivité que la maison est véritablement « vécue », ce n'est pas seulement dans l'heure qui sonne qu'on en reconnaît les bienfaits. Les vrais bien-être ont un passé. Tout passé vient vivre, par le songe, dans une maison nouvelle [...]. Et la rêverie s'approfondit au point qu'un domaine immémorial s'ouvre pour le rêveur du foyer au-delà de la plus ancienne mémoire¹⁵.

Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, l'esprit du narrateur est captivé par la rêverie d'un passé dont il perd désespérément les traces au présent. Aussi l'intérieur de l'espace intime du foyer turc évoque un temps révolu dont la nostalgie contrecarre les « valeurs d'onirisme consonnantes » de la maison. Le processus d'enracinement du narrateur à Stamboul demeure d'autant plus pénible. Malgré ses efforts pour transformer le décor à la manière orientale, il éprouve de la nostalgie devant le harem désert de cette maison. Lorsqu'il songe à la femme aimée qui habitait avec lui autrefois à Stamboul, son absence suscite un vide intérieur chez ce rêveur en quête de paix dans cet espace privilégié qu'est le foyer. La perte de la femme qu'il aimait autant que la Turquie des temps anciens intensifie encore sa souffrance. Depuis sa disparition, sa maîtresse est représentée dans le harem par un bouquet que le narrateur cueille au cimetière ; en les regardant dépérir et mourir, ces fleurs témoignent de la fragilité de l'existence : la vie, la mort, la fin de toute chose. Dans la maison de Stamboul, il est confronté à une réalité qu'il dénie : le drame de la transformation, de la disparition de ses amours. Le narrateur semble avoir perdu quelque chose qui ne reviendra peut-être plus et ses attentes d'habiter la Turquie encore une fois sont déçues puisque la maison n'est pas l'espace de rêverie souhaité. Sa rêverie tourne à la mélancolie, au sentiment de vide intérieur qui résonne entre les murs de son gîte turc :

Le jour décline, et tout à coup, sans cause, je sens un ennui m'envahir, un ennui qui va jusqu'à la détresse [...]. Et puis après ?...Après, je rentrerai seul, dans ma maison inutilement grillagée... Quelle erreur d'être venu tant m'isoler dans ce pays, puisqu'elle n'est plus celle de qui tout le charme de Stamboul émanait [...]¹⁶.

¹⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1394-1395.

Dans cette maison, l'existence du narrateur, en compagnie de son fils et de ses serviteurs, suit son cours. Sa demeure est située en hauteur et au centre d'un quartier musulman ; construite sur plusieurs étages, sans cave et avec, à la place du grenier, une terrasse sur le toit, elle offre les caractéristiques de la maison turque. En effet, elle assure une parfaite protection de l'intimité grâce à ses fenêtres garnies de treillages et ses portes verrouillées. En contraste avec l'espace clos de la maison, la terrasse offre un paysage exceptionnel dont il peut jouir encore une fois, comme l'immensité de l'espace qui l'entoure.

Pourtant, le séjour du narrateur dans la maison de Stamboul est perturbé par un mal mystérieux, au premier soir du Ramazan : « Une grande fièvre, sans cause connue, vient presque de m'anéantir et je reste étendu par terre, gisant comme un mort¹⁷. » Le pèlerin du cimetière, hanté par les femmes/fantômes, semble frôlé par la mort à son tour dans sa propre maison. Cette mort, dont il a l'habitude depuis si longtemps de cultiver le souvenir autour de lui, prend racine dans son espace intime, sa maison, son corps. Comme le tapage du Ramazan et la fièvre deviennent insupportables, il quitte le gîte pour se rendre à l'hôpital au Taxim où il est soigné par des religieuses françaises qu'il a connues six ans plus tôt. Lorsqu'il revient dans sa maison le lendemain, il est d'abord heureux de se sentir turc à nouveau ; toutefois, dans le délire de la fièvre nocturne, il se sent envahi par un sentiment d'exil à l'écoute de la musique orientale et cette sensation le laisse abasourdi : « Est-ce possible, dans mon Stamboul, me sentir exilé et perdu !¹⁸ ».

Contre toute attente, le narrateur de *Suprêmes Visions d'Orient* est déstabilisé durant son séjour à Stamboul. En effet, les sentiments d'exil et d'abandon surprennent le narrateur désorienté par le changement qui bouleverse l'espace comme sa propre existence ; celle-ci se déroule au présent plutôt qu'au passé alors que la poursuite du temps perdu se résorbe dans la maladie, l'exil et la perte de ses repères Français/Turc. Comme l'affirme Bachelard :

¹⁷ *Ibid.*, p. 1401.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1404.

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps.¹⁹

À l'encontre du désir du narrateur qui rêve de trouver la « stabilité de l'être » dans un espace intime, cette maison orientale demeure le lieu d'une douloureuse prise de conscience. Pour retrouver son équilibre intérieur, il doit trouver un nouvel espace, ce refuge qui lui rendrait la béatitude de la rêverie. Le désir du narrateur, c'est de regagner l'hôpital... Est-ce une manière pour lui de se rapprocher de la France, d'amoindrir cette troublante impression d'être exilé ? Finalement, après quinze jours d'hospitalisation, il s'installe chez le consul et, dans cette maison de style oriental, il retrouve les traditions de la vie européenne. Pourtant, il semble toujours envahi par la sensation de mort qui rôde avec cette impression de vide éprouvée à Stamboul dans le harem, qui ne l'a peut-être jamais tout à fait quitté :

Je reste seul tout le jour, enveloppé d'un manteau, sur un fauteuil, dans une sorte d'abri de planches, au bout d'un grand jardin. De là, je regarde finir l'été, finir l'Orient, finir ma vie ; c'est le déclin de tout²⁰...

Le narrateur est accablé par le destin de l'Orient qui se reflète à travers son corps et son esprit. Lui qui s'est enraciné dans un espace de rêverie morbide où le vide l'attire, il évoque un détachement de macchabée qui témoigne de son humeur dépressive :

[N]ous regardons de haut le défilé de navires sur le Bosphore ; ce défilé auquel j'avais si souvent pris part jadis à bord des bateaux de guerre et que je regarde maintenant comme si je n'étais plus de ce monde²¹.

Toutefois le 17 octobre 1910, soit 42 jours après le début de sa maladie, il se rétablit, comme si, selon lui, la vieillesse et la mort lui laissaient un « temps de grâce ».

En dehors de l'espace privé du foyer, le narrateur fréquente principalement trois lieux publics : le cimetière, la mosquée et les

¹⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

²⁰ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1406.

²¹ *Ibid.*, p. 1407.

cafés turcs. Le cimetière s'ouvre sur l'espace du passé, ce lieu de pèlerinage dans lequel le narrateur se complaît à rendre visite aux femmes et aux hommes qui y sont endormis pour l'éternité. L'horizon des cimetières laisse une impression d'immensité cloisonnée par des limites tracées par des arbres, des barrières et des portes. Et sous les stèles reposent les cendres d'Aziyadé prisonnière du sol de la Turquie, d'une terre/frontière entre le monde des vivants et des morts. Parfois, le narrateur se rend à sa chère tombe par des chemins inhabituels, pour éviter d'être vu ; ainsi Aziyadé se dérobe-t-elle éternellement aux regards dans une dissimulation complète. Lorsqu'il ne retrouve plus la tombe, l'espace semble perdu à jamais, tout comme Aziyadé, puisqu'il est impossible de la retrouver dans le cimetière qui demeure un espace sacré conservant l'essence de l'éternité.

La représentation de la femme turque participe au mystère et à l'exotisme du récit ; nous pourrions même parler de « surreprésentation » féminine, vu l'importance de la femme dans *Suprêmes Visions d'Orient*. D'abord, il y a ces nombreuses femmes avec lesquelles le narrateur entre en contact. Parfois semi-occidentalisées dans leur manière ou leur tenue vestimentaire, elles détiennent une position sociale favorable et une certaine maturité. Toutefois, la femme qui contribue à l'exotisme du décor est différente. Par exemple, lorsqu'il s'installe à Candilli en 1910, le narrateur semble fasciné par une princesse, voisine et amie de ses hôtes. Il la guette secrètement par la fenêtre de sa chambre qui donne sur le Bosphore. Pour en avoir entendu parler, il sait qu'elle se meurt d'un mal mystérieux de l'âme. Lorsqu'il la décrit, il privilégie surtout un lexique mortifère : « un fantôme de soie noire, qui est couché à l'arrière, dans une pose de lassitude suprêmement élégante [...] »²². La femme exotique qui séduit le narrateur est tantôt fantôme, momie, morte endormie ; ainsi l'espace qu'il décrit est parsemé de ces nombreuses femmes méconnaissables comme autant de fantômes noirs dont le visage est dissimulé sous un voile. Ces silhouettes féminines rappellent dans la mémoire du narrateur le souvenir d'autres femmes : « les désenchantées », Aziyadé, Djénane. Ce

²² *Ibid.*, p. 1371.

rappel du féminin l'entraîne dans des temps et des espaces qui surgissent au gré de sa mémoire : ainsi il se retrouve dans l'espace de l'ailleurs, là où les fantômes l'attirent alors qu'il s'imagine dans la Turquie d'autrefois. À leur manière, la Turquie et la femme sont les spectres qui hantent l'espace du narrateur dans la superposition du présent au passé. Selon Jacques Huré :

Toute la vie de Loti après 1877 semble n'être qu'une suite de retours à Istanbul, et le reste de l'œuvre que la traduction de son attachement à la ville et au point, imaginaire ou réel, qui opère le croisement entre l'histoire de la ville, telle qu'il la vit, et ce qui symbolise, pour le voyageur, le drame de la mort de l'empire, la tombe d'Aziyadé²³.

Lors de son pèlerinage, le narrateur se rend dans un cimetière qu'il confond avec celui qu'il a l'habitude de visiter. Alors qu'il se méprend sur la disparition définitive de la tombe d'Aziyadé, il parcourt le cimetière, rendu méconnaissable suite au saccage par les Turcs, qu'il accuse de profanation. Ce sacrilège qui n'aurait pu être commis dans la Turquie d'autrefois bouleverse le narrateur qui remet en cause son affiliation à la Turquie :

Un immense dégoût me prend pour cette Turquie que j'avais tant aimée...Le secret de mon amour pour l'Orient, c'était ces deux stèles et la cendre qui dormait dessous [...] ²⁴.

Lorsque, trois jours plus tard, la disparition est démystifiée, il retrouve et « sa chère tombe » et son amour pour la Turquie : « Il semble que tout dans ma vie a repris son équilibre ; la Turquie a retrouvé son âme. Je l'aime encore²⁵. » À partir d'une méprise sur la localisation du cimetière, voilà l'univers du narrateur qui bascule par la simple dissolution du lien qui l'unissait à l'Orient. La soi-disant disparition des stèles suscite une condamnation aux conséquences redoutables puisqu'en révoquant son amour pour la Turquie, le narrateur s'abandonne au déséquilibre d'une identité morcelée. Or, cette scène de dépaysement constitue un autre exemple « d'inquiétante étrangeté », où la déroute du narrateur provient de l'occupation d'un espace étranger qui lui est familier ; un faux

²³ Jacques Huré, *loc. cit.*, p. 162-163.

²⁴ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1439.

²⁵ *Ibid.*, p. 1441.

espace qu'il confond avec un autre lieu qu'il connaît bien. L'étrangeté réside dans la falsification psychique de l'espace et du parcours. Ici c'est l'espace réel qui échappe au discernement du narrateur puisque ce dernier est persuadé de s'être déplacé vers le cimetière qu'il visite depuis si longtemps, cet espace des morts qui demeure un lieu cher et immuable, en accord avec cet espace imaginaire : la Turquie de son cœur.

La mosquée constitue un autre espace sacré. Pour le narrateur c'est un espace-frontière qu'il franchit progressivement : par son identité de Français/Turc, on lui reconnaît le droit de se joindre aux Musulmans en l'invitant à entrer dans la mosquée au moment de la prière : « Pourquoi, dit l'Iman, ne viendrais-tu pas avec nous à la mosquée, puisque tu désires tant être des nôtres à présent ?²⁶ » Dans cette interrogation, l'Iman dévoile le cheminement du narrateur qui aspire à une communion avec la Turquie malgré les désillusions que lui procure son séjour à Stamboul. Alors qu'il découvre la maison d'Allah, il évoque avec effroi la vision d'un futur combat, d'un espace blessé par « le fer, le feu et le sang »²⁷. Fantasma ou prémonition, ces images proviennent du tempérament rêveur du narrateur qui se heurte à l'environnement qui l'entoure et lui conserve une humeur mélancolique. Les charmes des lieux intimes ou sacrés tels la maison ou la mosquée ne lui permettent pas de séjourner en Turquie en toute quiétude ; au contraire, ces lieux semblent les théâtres de l'inévitable déroulement de l'existence et de la vie qui se dérobe sous l'emprise de la mélancolie dans le temps et l'espace.

Au cours de ce séjour à Stamboul, le café semble le lieu privilégié du narrateur qui demeure en quête d'un espace de rêverie dont il puisse jouir en puisant à même la paix dispensée par cet espace accueillant où il peut fraterniser avec la Turquie. Le petit café est une image familière qui s'insère dans le quotidien selon les traditions du pays : c'est le lieu où les cultures s'approprient puisque c'est au contact des Turcs, en mimant leurs gestes, en buvant le

²⁶ *Ibid.*, p. 1389.

²⁷ *Ibid.*, p. 1390.

petit café ou en fumant le narguilé, que le narrateur prolonge l'espace de la rêverie dans l'infini ou l'infiniment intime. Aller au café, c'est comme aller à la rencontre d'une félicité intérieure, d'un mieux-être. Si le café est un lieu de socialisation pour les Turcs qui le fréquentent, c'est aussi un espace de représentation culturelle qui illustre le caractère exotique des lieux et des personnages décrits dans *Suprêmes Visions d'Orient*. Les femmes et les hommes de la Turquie, habillés de vêtements dont les tissus et les parures sont spécifiques à l'Orient à l'intérieur du décor présenté par le narrateur, font en effet partie des éléments descriptifs du paysage exotique. De même qu'il prend un plaisir manifeste à s'entourer de « turqueries » pour mieux se fondre dans le décor, il adopte le plus souvent les apparences d'un Turc. L'homme n'est-il pas généralement identifié à ce qu'il porte ? Ainsi le narrateur multiplie les identités par les variations dans sa tenue vestimentaire. Lorsqu'il habille de tissus multicolores, brillants, opaques ou transparents, le vêtement contribue à rendre l'espace exotique et/ou érotique de manière à codifier l'espace d'un ensemble de signes visuels. C'est effectivement la vue qui constitue le sens le plus important dans ce récit de voyage.

Suprêmes Visions d'Orient est un titre qui évoque la découverte de l'espace par les sens, comme en témoigne d'ailleurs le terme « visions » présent dans le titre, tandis que les verbes et les états de vision se multiplient dans le récit : voir, apercevoir, deviner, épier, voiler, cacher, l'invisible, le transparent, etc. En complément aux stimuli visuels, les stimuli auditifs composent un environnement sonore qui contribue, entre autres fonctions, à prolonger certaines atmosphères. En effet, l'exotisme s'intensifie avec la musique orientale, le chant du muezzin, les bruits de fêtes lors du Ramadan. Le rappel des cris de chiens livrés à la mort est bouleversant, tandis que les silences au café ou au cimetière nous ramènent dans un espace intime, privilégié. Le narrateur use de précisions en spatialisant les sons dans l'espace ; le proche et le lointain pénètrent ou englobent les lieux. L'espace semble traversé par une sonde qui palpe l'environnement avec les mains, les pieds ou même le regard du narrateur qui semble toucher simultanément ce qu'il perçoit. C'est le tissu, le sol, l'herbe, la fleur, le vent, l'eau, le soleil qui

parlent au corps. Le goût et l'odorat se partagent les particularités de la cuisine turque et le traditionnel usage du narguilé offre à l'homme qui le cherche un espace de rêverie où il peut avoir enfin l'illusion de ralentir le temps.

L'analyse de l'espace par les sens montre que l'environnement se découvre à partir de l'endroit où le narrateur se trouve au moment de la contemplation d'un ici/maintenant dans un rapport particulier avec l'imaginaire du sujet. Michel Collot analyse cet espace, aussi perçu par le spectateur, et modelé par une vision toute personnelle de ce qui l'entoure :

Cette connivence du regard et du corps tout entier avec le paysage explique que peut s'investir dans celui-ci toutes sortes de contenus psychologiques. Puisque le paysage est lié à un point de vue essentiellement subjectif, il sert de miroir à l'âme. Le paysage n'est pas seulement habité, il est vécu. La quête ou l'élection d'un horizon privilégié peut devenir ainsi une forme de la quête de soi. Le dehors porte témoignage pour le dedans²⁸.

Suprêmes Visions d'Orient demeure un bel exemple de cette connivence qui permet à la Turquie et au narrateur une ultime métamorphose grâce à une création issue d'un imaginaire nostalgique bien qu'amoureux. Il semble que le pouvoir de la transformation de la Turquie offre un théâtre pour une mise en scène où le narrateur s'exerce à performer dans chacun des rôles que lui donnent à jouer ces « suprêmes visions d'Orient ».

²⁸ Michel Collot, *loc. cit.*, p. 122.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 [1957].
- COLLOT, Michel, « L'horizon du paysage », in C. Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 121-129.
- HURÉ, Jacques, « Dire Constantinople », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa, (dir.), *Miroirs de texte. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publication de la faculté des Lettres, Arts et sciences humaines de Nice, Nouvelle série n° 49, Nice, 1998, p. 159-167.
- LOTI, Pierre, *Suprêmes Visions d'Orient*, in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991 [1907], p. 1353-1458.