

PAR DELÀ LE JAPONISME : LE JAPON DANS *MADAME CHRYSANTHÈME*

Claire SUEMATSU
(Département d'Enseignement Général)

日本趣味を越えて：「お菊さん」における日本のイメージ

末松クレール
(一般教育)

Cette “intraduisible étrangeté” (I -p. 16) que les pays nouveaux vous jettent “en plein visage”, lorsque s’abolissent les repères familiers, comment la saisir, comment en parler sans la trahir en faisant intervenir nos propres normes? Comment percevoir et exprimer le Divers? Quels mécanismes mentaux, quels préjugés, clichés, quelles projections culturelles, interviennent pour favoriser ou au contraire inhiber la perception de cette étrangeté? Parler des Ailleurs, en faire le thème d’une oeuvre, c’est, directement ou non, soulever toutes ces questions. Certains, plus lucides, ou simplement plus intellectuels, aborderont le problème de l’exotisme, et celui de sa solution artistique, sous l’angle théorique. D’autres trouvent à peine le temps de s’interroger au fil d’une émotion fugitive. Loti est de ces derniers. Pourtant, à l’insu même de son auteur, toute son oeuvre pose la question par le biais de son écriture. C’est cette écriture que je voudrais interroger, à la naissance de la formule, au moment même où, d’un chaos d’impressions, de sensations confuses, émerge, par la magie d’une forme, l’idée ou l’image qui tente de piéger l’“intraduisible étrangeté”. Piéger, c’est-à-dire déjà traduire, et trahir...

L’oeuvre de Loti semble particulièrement se prêter à une telle lecture, en particulier la trilogie “japonaise”, plus proche du journal de bord ou du reportage, simples notes de voyage, que l’on dirait à peine retouchées. Je m’attacherai surtout ici à *Madame Chrysanthème*, et plus accessoirement à *Japoneries d’automne*, oeuvres dont le thème essentiel me paraît être l’approche du Divers.

L’APPROCHE DU DIVERS

La dédicace de *Madame Chrysanthème* à la Duchesse de Richelieu a fait couler beaucoup d’encre. Lorsque Loti affirme:

“Bien que le rôle le plus long soit en apparence à madame Chrysanthème, il est bien certain que les trois principaux personnages sont *Moi*, le *Japon* et l’*Effet* que ce pays m’a produit” (II -p.17)

qui se propose vraiment de le prendre au sérieux? Ainsi, Alain Quella-Villéger ne manque pas d’alléguer des raisons de bienséance, au reste parfaitement plausibles, pour lesquelles Loti aurait pris soin de “minimiser d’emblée le rôle de ladite Chrysanthème” (III - p.8). Rien n’empêche pourtant de prendre la phrase à la lettre, et de voir dans l’intrigue galante, d’ail-

leurs réduite à sa plus simple expression, non pas un “fil conducteur”, selon une conception occidentale du roman, mais un simple motif, un thème mêlé à d’autres, suivant la loi japonaise “des digressions sans le moindre à-propos” (II - p.64) qui fait paradoxalement de l’incohérence un principe de composition:

“Mais l’interruption saugrenue est absolument dans le goût de ce pays-ci; elle se pratique en tout, dans la causerie, dans la musique, même dans la peinture; un paysagiste, par exemple, ayant achevé un tableau de montagnes et de rochers, n’hésitera jamais à tracer au beau milieu du ciel un cercle, ou un losange, un encadrement quelconque, dans lequel il représentera n’importe quoi d’incohérent et d’inattendu: un bonze jouant de l’éventail, ou une dame prenant une tasse de thé.” (II p.64)

Du reste, Barthes l’a très justement dit (et ce qui vaut pour *Aziyadé*, dont l’élément romanesque n’est pas totalement absent, l’est à plus forte raison pour *Madame Chrysanthème* où il ne se passe rien):

“Ce qui est raconté, ce n’est pas une aventure, ce sont des *incidents*: il faut prendre le mot dans un sens aussi mince, aussi pudique que possible. L’incident (...) est simplement ce qui *tombe* doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie; c’est ce pli léger, fuyant, apporté au tissu des jours; c’est ce qui peut être à *peine* noté: une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu’il faut pour pouvoir écrire *quelque chose*.” (IV -pp.172-173)

En dépit du titre qui fait toujours chez Loti la part trop belle à l’héroïne, je me propose donc de lire *Madame Chrysanthème* non comme un roman, mais, à la manière d’un paravent, comme des notes à peine organisées d’une rencontre: celle du Japon.

“*Moi, le Japon, et l’ Effet* que ce pays m’a

produit”: peut-on définir en moins de mots les éléments qui entrent en jeu dans la perception? Le narcissisme démesuré de Loti n’est un mystère pour personne. Mais ici, l’affirmation liminaire du Moi, est moins peut-être une manifestation d’égotisme qu’une donnée fondamentale de l’expérience. Quant à l’objet, est-ce en nier la réalité objective que d’affirmer ne pouvoir saisir celle-ci qu’à travers une subjectivité? Les livres de Loti, écrit Todorov, à l’affût de “la logique du voyage égocentrique” (XII -p.343) “ne prétendent pas dire la vérité du pays en question; tout ce qu’ils se proposent de faire est de décrire avec sincérité *l’effet* produit par le pays sur l’âme du narrateur” (id. p.343). Bien que partageant en grande partie l’analyse de Todorov, je me permets de formuler des réserves sur certains points. Cette étude se propose de montrer au contraire que la vérité du pays en question est loin d’être pour Loti une question négligeable. Au reste, définir en terme d’effet le résultat de cette interaction, revient à attribuer au sujet un rôle singulièrement réceptif: reflet à travers le prisme d’une sensibilité, certes, mais non libre création de l’imaginaire. Et de fait, *Madame Chrysanthème* se présente davantage comme un journal de voyage que comme un roman.

Est-ce à dire que l’imaginaire ait été complètement évacué, que le moi soit un simple réceptacle de l’expérience? La perception n’est jamais immédiate: mais tributaire d’habitudes mentales, culturelles, d’idées préconçues, de toute une mythologie plus ou moins consciente. D’autre part elle s’organise en un discours consciemment construit, en dépit d’une apparence trompeuse d’impressions naïves, au fil des jours. Ce travail de construction en rend le déchiffrement plus délicat. Mais, de même que les strati-fications parlent des bouleversements géologiques, peut-être est-ce une loi générale de la création artistique: la forme de l’oeuvre est une

pétrification, une cristallisation de son contenu. Et dans le cas de Loti, il me paraît évident que l'aspect définitif de l'oeuvre met en évidence le processus de son élaboration. Autant de questions dont la complexité apparaîtra peut-être en soumettant la déclaration de Loti à l'épreuve du texte.

LE JAPON, RÉALITÉ PROBLÉMATIQUE

En 1887, Maxime Gaucher ne voyait guère dans l'oeuvre de Loti qu' "une série de photographies instantanées" (VI- p.91). En 1905, inversement, Ludovic Naudeau accuse celui-ci d'avoir écrit sur le Japon "les livres les plus inexacts, les plus superficiels, les plus frivoles (...)", d'appartenir "à cette falote génération de voyageurs qui croyaient pouvoir impunément inventer leurs impressions, imaginer leurs observations et faire évoluer dans les pays exotiques les mièvres créations de leur imagination trop paresseuse pour s'astreindre à regarder en face l'austère, l'inflexible, la "pure et simple" vérité, ici plus séduisante pourtant qu'aucune fiction." (V - p.121) Imposteur, mystificateur, Loti? De nos jours, on tente au contraire de le laver de ces accusations, de souligner "la qualité documentaire étonnante de ce récit" (III-p.14). On s'émerveille plutôt d'"un regard ethnographique qui, s'il n'a aucunement la prétention d'être savant, ne nous implique pas moins habilement dans l'étrangeté d'un monde en apparence incompréhensible." (id. p. 14). Plus encore, s'autorisant des travaux de chercheurs japonais, et notamment du professeur Funaoka, Alain Quella-Villéger peut conclure:

"Seule l'oeuvre de Loti subsiste pour décrire une géographie du début du siècle, et raconter la vie quotidienne des Japonais de Nagasaki. Non seulement ce décor de *Madame Chrysanthème* et de *La troisième jeunesse de Madame Prune* est réaliste,

mais il est réel." (V -p.119)

Telle était d'ailleurs la réponse de Loti à ceux qui l'accusaient d'inventer:

"Mais je ne bâtis rien, je n'invente rien. Tous mes personnages sont réels, sont ou ont été mes amis. Je les copie de figure et au moral, le plus fidèlement que je peux; je raconte leur histoire plus ou moins amalgamée à la mienne." (VI-p.75)

A quoi bon mettre en cause la bonne foi de l'auteur? S'il subsistait encore quelque doute, la confrontation de *Madame Chrysanthème* et du Journal de Nagasaki ne suffirait-elle pas à le dissiper? *Madame Chrysanthème* "reprend" avec une fidélité étonnante les descriptions, les épisodes du journal. Il est vrai que l'étude minutieuse de M.Funaoka souligne peut-être abusivement la continuité, en négligeant certaines modifications importantes, et ce faisant pose plus de problèmes qu'elle n'en résoud. Qui voudrait s'initier à l'alchimie artistique risque d'être déçu. Car ce qui frappe, c'est la réutilisation telle quelle de passages entiers, comme si le roman n'était qu'un journal, ou le journal déjà sinon un roman, du moins une rédaction préparatoire. On sait d'ailleurs que tel était le cas. Il faudrait dès lors admettre que les pages du journal nous offrent du matériau déjà élaboré, un compte-rendu pré-littéraire des expériences de Nagasaki.

Mais cela suffit pour qu'un air de suspicion s'attache à ce "document" véridique qu'était le Journal. Certes, tout cela est "vécu", "attesté", mais qui sait dans quelle mesure ce n'est pas déjà un peu "arrangé", un peu grossi, un peu mis en scène...On voit que les choses ne sont pas si simples.

Poser le problème de la fidélité au réel, de la vérité ou de la fausseté n'est peut-être pas la meilleure manière d'aborder une oeuvre. Mais ce n'est pas un hasard si lecteurs, critiques, et l'auteur lui-même s'obstinent à considérer

l'oeuvre sous cet angle. Faisons la part du phénomène d'époque qui privilégie le problème du rapport de la littérature au réel. Mais peut-on ignorer les intentions affichées de l'écrivain? *Madame Chrysanthème et Japoneries d'automne* proposent un pacte de lecture que je qualifierai de réaliste: non pas romans, mais journaux de bord, relations de voyage ou d'expériences vécues par le narrateur et notées au fil des jours. C'est une véritable "tranche de vie" japonaise que l'on nous offre, page après page. De plus, la forme narrative choisie en accord avec ce pacte de lecture, celle du journal, place le lecteur dans une situation analogue à celle de l'écrivain face à la réalité observée (compte tenu d'un léger décalage, puisque le lecteur découvre la réalité du Japon à travers le récit d'un apprentissage).

Admettons que les conventions du réalisme régnant aient contribué à gonfler le problème de la réalité. Il n'aurait cependant jamais pris cette importance démesurée sans l'ignorance où était l'Occident de la réalité japonaise. Sans cela, qui s'aviserait de considérer *Madame Chrysanthème* comme un reportage ethnographique sur le Japon? Ou comme un document historique exceptionnel? Qui s'arrogerait le droit de crier à la fausseté ou inversement de s'extasier sur la vérité de la relation? Cette ignorance des cultures non-européennes, dont la Somme encyclopédique qu'est l'oeuvre de Jules Verne, permet, à la manière d'une empreinte, de prendre la mesure inversée, l'oeuvre de Loti vient la combler. Elle lui doit son prodigieux succès. Mais aussi le malentendu qui continue à peser sur elle: un statut marginal, hésitant, entre l'autobiographie, l'ethnographie, et la littérature à part entière. Et cette perpétuelle épée de Damoclès: vérité ou imposture? Or le rapport de l'oeuvre au réel est loin d'être simple comme le rappellent ces quelques lignes de Philippe Hamon dont la méditation n'est pas

inutile au seuil de notre propos:

"Ce n'est jamais, en effet, le "réel" que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des "interprétants", des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture (Maupassant, dans ses innombrables descriptions du panorama de Rouen, copie-t-il le réel, ou se copie-t-il soi-même, ou copie-t-il la description de Rouen par Flaubert dans *Madame Bovary*, qui lui-même copiait un code pictural etc.?)" (VII-p.129)

Et cette réalité elle-même, dont tout le monde parle comme si elle allait de soi, comme d'une évidence tangible, d'un étalon universellement reconnu, et dont on applique policièrement la grille à l'oeuvre: noms de lieux, de personnes, dates, etc., est-elle chose si simple? Surtout dans le cas d'un pays encore aussi mal connu, aussi légendaire que le Japon, n'est-elle pas tissée de mythes, de récits, autant que d'expériences? D'images, autant que de choses vues?

Il suffit de restituer à ce concept un peu de son opacité pour que les éloges comme les reproches adressés à Loti apparaissent bien naïfs. Qu'était-ce pour lui que cette réalité sinon l'objet nébuleux tantôt manifesté et tantôt dérobé d'une quête dont le livre nous fait pas à pas le récit? Et si son oeuvre continue de fasciner, n'est-ce pas justement parce que, au-delà d'une description ethnographique dont il faut effectivement saluer l'exceptionnelle qualité, elle restitue à l'idée de réalité toute sa dimension problématique?

LAVIS ET ESTAMPES

La relation avec le réel est loin d'être immédiate, comme on va le voir en étudiant de près la première apparition du Japon, "au soleil

LE JAPON DANS *MADAME CHRYSANTHÈME*

levant”, mythologie oblige:

“(…) on vit bientôt comme une lourdeur en l’air, comme un voile pesant sur les eaux: c’était cela, le vrai Japon, et peu à peu, dans cette sorte de grande nuée confuse, se découpèrent des silhouettes tout à fait opaques qui étaient les montagnes de Nagasaki. (II -p.21)

Certes, cela est vu, tout voyageur pourrait en témoigner. Mais ce n’est pas non plus un hasard si cette première évocation du Japon renvoie d’une part au monde du lavis (lourdeur aérienne, silhouettes opaques), ni si elle s’assortit d’autre part d’une mythologie de l’impénétrabilité, de l’invisibilité:

“Nous avions vent debout, une brise fraîche qui augmentait toujours, comme si ce pays eût soufflé de toutes ses forces contre nous pour nous éloigner de lui.” (id. p.21)

Cette interprétation modifie rétrospectivement la description précédente. Elle la dépouille de sa prétendue objectivité, la rattache au monde des contes orientaux dont les Génies dissimulent dans une fumée leur formidable apparence. De fait une atmosphère de magie caractérise l’ensemble du deuxième fragment: par “une déchirure enchantée” (id. p.22), c’est bien un “pays d’enchantement et de féerie” (id. p.26) que l’on découvre. Et ce qui se dégage des longues descriptions liminaires est d’abord une impression d’irréalité. On a parlé très justement de monde “onirique”: “bizarrerie symétrique” des montagnes “comme les “portants” d’un décor tout en profondeur, extrêmement beau, mais pas assez naturel” (id. p.22), symétrie qui régit aussi l’invisible espace sonore:

“Et, dans cette vallée, il se faisait une étonnante musique de cigales; elles se répondaient d’une rive à l’autre; toutes ces montagnes résonnaient de leurs bruissements innombrables” (id. p.22)

“leurs cris (des gerfauts) détonnaient là

tristement, prolongés par l’écho.” (id. p.23) et dont l’axe se modifie:

“Les grandes montagnes, toutes noires à présent, se dédoublaient par la base dans l’eau immobile qui nous portait, se reflétaient avec leurs découpures renversées, donnant l’illusion de précipices effroyables au-dessus desquels nous aurions été suspendus; — et les étoiles, renversées aussi, faisaient dans le fond du gouffre imaginaire comme un semis de petites taches de phosphore” (id. p.26)

L’impression de féerie tient encore à “l’invraisemblance de certaines choses trop jolies” (id. p.22), à une “grâce précieuse”, à un air d’artifice, à l’intensité des couleurs, des contrastes, des sons ou au contraire du silence, et s’exprime à travers des adverbes et adjectifs emphatiques (extrêmement, admirablement, étonnante, innombrables, incessante, imperceptibles, merveilleusement, etc.), ou certaines comparaisons ou métaphores dont l’effet idéalisant est sensible:

“Tout ce pays rendait comme une incessante vibration de cristal.”(p.22)

“leurs poupes compliquées se relevaient en château comme celles des nefes du Moyen Age.” (id. p.23)

“Des arbres s’arrangeaient en bouquets, avec la même grâce précieuse que sur les plateaux de laque” (id. p.23)

Monde réel ou monde de l’illusion? Les deux à la fois. Sans doute cela est vu. Sans doute aussi, le réel a-t-il été stylisé, idéalisé; mais cette stylisation ne serait pas possible sans la coïncidence merveilleuse du spectacle et de l’imagerie véhiculée par la mode du Japonisme.

Car le Japon encore inconnu n’est pas aussi “absolument nouveau” (id. p.19) que Loti le dit à Yves. Son simple nom évoque tant d’images, et déjà tant de stéréotypes:

“Oui...avec une petite femme à peau jaune,

à cheveux noirs, à yeux de chat. (...) Elle ne sera pas plus haute qu'une poupée. (...) Ça se passera dans une maison de papier, bien à l'ombre, au milieu des jardins verts. (...) et chaque matin on remplira notre logis de bouquets, de bouquets comme jamais tu n'en as vu..." (id. p.19)

Ce serait trop simple si l'objet se donnait directement au regard. De fait, entre le sujet et l'objet vient s'interposer tout un univers d'idées, d'images, tout un pseudo-savoir commun à l'auteur et au lecteur et qui leur offre par conséquent un parfait terrain d'entente. Or ce savoir imaginaire va jouer un rôle capital, bien qu'insidieux, dans la perception du Japon réel.

Ceci n'a rien de nouveau. Voilà déjà longtemps qu'on a signalé "l'origine de la vision préconçue de Loti: le goût du bibelot oriental mis à la mode par les Goncourt" (VIII-p.118), mais sans lui adresser plus qu'un intérêt de passage. D'autre part, l'influence déterminante du Japonisme sur l'art de Loti a déjà été étudiée, notamment par Gérard Siary, dont la principale originalité consiste à voir dans *Madame Chrysanthème* "un roman iconique" (IX-p.26): ayant examiné la relation entre procédés de réduction matérielle ("lilliputisation", diminutifs, composition émietlée) et effets de réduction existentielle ou créatrice (pointillisme, digressions, avortement de l'intrigue) il conclut:

"Le modèle par rapport auquel il voit, dessine et écrit le Japon, c'est l'art japonais tel que le japonisme l'a fait connaître dans ses estampes et dans ses bibelots et dont il ne retient que les aspects grotesques et saugrenus. Il concurrence sur le terrain de la prose le japonisme dans ses aspects les plus ridicules. (...)

L'écriture retrouve ainsi le motif, la forme et l'effet du bibelot tels qu'un de ses contemporains pouvait les saisir. Influencé par le japonisme, Loti a su adapter sa

critique du Japon et son récit exotique au moule que lui fournissait le bibelot japonais, d'où l'unité de son récit. Plutôt que de chercher dans *Madame Chrysanthème* une représentation du Japon réel, mieux vaut y voir une oeuvre littéraire du genre comique qui reflète la perception européenne de l'art japonais comme petit, grotesque et saugrenu." (IX-pp.29-30)

Sans reprendre ici les analyses de cette étude qui a le mérite de poser le problème au niveau de la création artistique, je me propose d'examiner de plus près la manière dont fonctionne la référence aux images du Japon vulgarisées par le japonisme. On verra que cette référence obnubile manifestement la réalité. Mais le mot de modèle conserve une connotation encore trop élogieuse pour être employé sans circonspection, ou alors il faudrait parler de modèle négatif. D'autre part, faire des japonaiseries un modèle, c'est simplifier abusivement les choses, car aux yeux de Loti même, elles ne rendent pas compte de toute la réalité japonaise, et l'on pourrait justement reprocher à Siary d'avoir évacué les fragments, il est vrai peu nombreux, ne cadrant pas avec sa thèse. Enfin, l'approche de Siary élude totalement le problème du réel. Or il y a un monde entre les inventions d'un Méry, les fantaisies d'un Gautier, la science livresque d'un Jules Verne, les évocations de tous ces écrivains qui ont rêvé à travers chinoiseries et japonaiseries un Orient que pour la plupart ils n'ont jamais vu (cf. Jourda, VIII-pp. 105-124), et l'oeuvre de Loti qui part d'une expérience réelle et prétend dépeindre le vrai Japon. Et c'est justement à mon sens l'intérêt, et la force de la relation de Loti que cette tension, je serais tentée de dire cette dialectique incessante entre le réel et les schématisations du japonisme.

LE PARAVENT DU JAPONISME

Qu'est-ce que comprendre, sinon ramener de l'inconnu à du connu? Comment apprivoiser l'étranger/l'étrange sans le secours d'un système interprétant? Comment en parler en l'absence de références communes aux interlocuteurs?

L'un des rares privilégiés à avoir vu ce Japon de Meiji géographiquement et culturellement encore si antipodique, Loti doit trouver un langage qui en permette l'accès à ses compatriotes, un code commun "assurant la *lisibilité* du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de "réel" (VII-p.129). La mode des japoneries, qui a vulgarisé les thèmes, les motifs, la manière des arts populaires japonais, s'offre tout naturellement comme intermédiaire: tous les Européens, même les plus ignorants des choses du Japon, sont familiers de cette imagerie le plus souvent anonyme et de provenance hétéroclite qui a contribué à modifier la sensibilité esthétique occidentale. Loti lui-même n'est pas un fin connaisseur, mais partage cette connaissance vague du grand public. Qu'on compare ce fragment du journal:

"Okané-San, cette petite Okané-San, j'avais déjà vu son portrait partout, sur des paravents, au fond des tasses à thé" (VI-p. 72)

avec sa version définitive dans Mme Chrysanthème:

"Cette petite Chrysanthème... comme silhouette, tout le monde a vu cela partout. Quiconque a regardé une de ces peintures sur porcelaine ou sur soie, qui encombrant nos bazars à présent, sait par coeur cette jolie coiffure apprêtée..." (II-p.56)

Les modifications sont minimes, et d'autant plus significatives qu'elles paraissent faites au hasard. Le portrait reste le même. Ce qui

change, ce sont les références: ici, paravents et tasses à thé, là, peintures sur porcelaine ou sur soie. Peut-on dire plus clairement qu'elles sont indifférentes et interchangeable? Qu'elles n'ont pas à être précises, encore moins érudites, mais au contraire le plus vagues, le plus communes possible. Qu'importe où l'on a vu cette silhouette, l'essentiel est qu'on sache tout cela par coeur.

Les japoneries, c'est d'abord pour le narrateur (et le lecteur qui lui emboîte le pas) un abécédaire illustré du monde exotique, un guide imagé grâce auquel il va apprendre tout simplement à regarder, à s'orienter parmi des impressions neuves, à repérer ce qui a un air de déjà-vu:

"Parfois nous croisons une dame, empêtrée dans sa robe, mal assurée sur ses hautes chaussures de bois, personnage de paravent..." (II-p.32)

ou encore, voici Mademoiselle Jasmin:

"Ah! mon Dieu, mais je la connaissais déjà! Bien avant de venir au Japon, je l'avais vue, sur tous les éventails, au fond de toutes les tasses à thé— avec son air bête, son minois bouffi,— ses petits yeux percés à la vrille au-dessus de ces deux solitudes, blanches et roses jusqu'à la plus extrême invraisemblance, qui sont ses joues." (id. p. 47)

Ces images constituent donc un savoir préalable. Mais la perception cesse dès lors d'être naïve: elle devient très vite réminiscence, identification d'images déjà vues. Prenons encore cette page parmi tant d'autres de *Madame Chrysanthème*:

"A ce moment, j'ai une impression de Japon assez charmante; je me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par les peintures des laques et des porcelaines. C'est si bien cela! Ces trois petites femmes assises,

gracieuses, mignardes, avec leurs yeux bridés, leurs beaux chignons en coques larges, lisses et comme vernis; — et ce petit service par terre; — et ce paysage entrevu par la véranda, cette pagode perchée dans les nuages; et cette préciosité qui est partout, même dans les choses. C'est si bien cela aussi, cette voix mélancolique de femme, qui continue de se faire entendre derrière la cloison de papier; c'est ainsi évidemment qu'elles devaient chanter, ces musiciennes que j'avais vues jadis peintes en couleurs bizarres sur papier de riz et fermant à demi leurs petits yeux vagues, au milieu de fleurs trop grandes. Je l'avais deviné, ce Japon-là, bien longtemps avant d'y venir. Peut-être pourtant, dans la réalité, me semble-t-il diminué, plus mièvre encore, et plus triste aussi, — sans doute à cause de ce suaire de nuages noirs, à cause de cette pluie. . ." (id. pp.38-39)

Mais que signifie le "c'est si bien cela" répété avec une telle insistance? Émerveillement d'une coïncidence parfaite, ou plutôt d'une confusion parfaite entre le Japon imaginé et le Japon réel, si bien que l'esprit vacille: car le réel, loin d'y gagner en consistance, est happé à son tour par l'imaginaire. Le Japon devient estampe. Mais ce ravissement momentané recèle une déception: la réalité n'a plus rien à nous apprendre. Tout était déjà donné dans ce pré-savoir. Tout, ou même trop. Car le Japon réel, déficitaire par rapport à l'image que l'on s'en forme, c'est le monde des japonaiseries, moins l'idéalisation:

"Un Japon maussade, crotté, à demi noyé. Tout cela, maisons, bêtes ou gens, que je ne connaissais encore qu'en images; tout cela que j'avais vu peint sur les fonds bien bleus ou bien roses des écrans ou des potiches, m'apparaissant dans la réalité sous un ciel noir, en parapluie, en sabots, piteux et troussé". (id. p.31)

Le discours sur le Japon, axé sur la confrontation d'une réalité et d'une image, met en oeuvre toutes les ressources de la relation, de la catégorie encore vague de la ressemblance, à la comparaison plus précise, et avec une prédilection pour d'autres tours plus elliptiques (juxtaposition, apposition, superposition, équivalence) dont l'effet est d'assimiler l'une à l'autre deux réalités hétérogènes. Prenons pêle-mêle quelques exemples:

"Chez nous, cela ressemble à une image japonaise (...)" (id. p.55) "M. Sucre et madame Prune, mon propriétaire et sa femme, deux impayables, échappés de paravent" (id. p.76) "Très sémillante cette pâtissière, et en frais de coquetterie avec nous; elle forme vignette de paravent derrière ses piles de gâteaux agrémentées de petits bouquets" (id. p.108) "des petites personnes qui étaient faites pour figurer gentiment dans des paysages d'éventail (...)" (id. p.105) Voici encore dans *Japoneries d'automne* "une vieille dame du monde comme il faut, qui semble échappée d'un écran à personnages" (X - p.6). On pourrait poursuivre l'inventaire d'un procédé qui à la longue, malgré la variété des formules, devient lassant.

Quelle que soit la figure de la relation, l'essentiel est qu'elle fournit une indication de style suffisante pour camper un personnage, sinon au niveau des traits individuels, du moins à un niveau que nous dirions générique. La référence à une iconographie commune permet au lecteur de "voir". Elle supplée aux insuffisances de la description qu'elle accompagne la plupart du temps, et sert à caractériser. Ce n'est donc pas pour économiser les descriptions que Loti y a recours, mais par souci de stylisation. Surtout que signifie la mise en équation par le biais d'une copule, ou mieux encore d'une apposition, l'un des traits préférés de Loti, sinon la suggestion d'une équivalence? Cela veut dire: les japoneries ne présentent pas un monde

imaginaire de convention, mais un monde réel; ou en retournant la proposition: la réalité japonaise n'est pas différente de l'image qu'en donnent les japoneries. En ce sens, les japoneries servent de caution, de garant. Mais le texte de Loti va plus loin encore: il propose une véritable assimilation de réalités hétérogènes: M. Sucre et madame Prune *sont* des personnages de paravent. Et ce: "Bien avant de venir au Japon, je l'avais vue, sur tous les éventails, au fond de toutes les tasses à thé", qu'est-ce à dire sinon que le personnage réel de Mademoiselle Jasmin se réduit à une figurine anonyme, passe-partout, de vignette? D'autant que la référence n'est guère neutre: parfois laudative, mais avec une touche de condescendance amusée, plus souvent au contraire légèrement dépréciative. Ce portrait que l'on voit "partout", ces objets qui "encombrent nos bazars", ne sont-ils pas trop galvaudés justement pour mériter un regard autre qu'amusé? Car les japoneries, c'est d'abord un art de potiches ou de miniatures, mièvre, mignard, excellent dans l'habileté du détail, charmant et superficiel, non exempt d'une touche de cocasserie ou de grotesque, un art essentiellement populaire et décoratif, à l'opposé de ce que les Européens ont coutume d'appeler "le grand art".

La tautologie du "c'est si bien cela" sanctionne la "réduction iconique" (expression parfaitement adéquate que j'emprunte à Gérard Siary) de la réalité. Or cette similarité indéniable et si troublante du monde réel, et de sa représentation dans les japoneries, communique à l'observateur le même sentiment de vertige qu'au spectacle d'un jardin miniature:

"Du fond sombre de l'appartement, quand on aperçoit, dans un certain recul, ce paysage relativement éclairé, on en vient presque à se demander s'il est factice ou si, plutôt, on n'est pas soi-même le jouet de

quelque illusion maladive, si ce n'est pas de la vraie campagne aperçue avec des yeux dérangés, plus au point, — ou bien regardée par le mauvais bout d'une lorgnette" (II -p. 135)

Toute illusion réussie met l'esprit en déroute. Réel ou fabriqué? Naturel ou artificiel? Mais le doute rebondit de la chose observée à l'observateur: suis-je dans mon bon sens? N'ai-je pas la vue trouble? Ce vacillement éprouvé par Loti devant la réduction microscopique d'un site sauvage, il arrive au lecteur de l'éprouver devant la réduction iconique que Loti fait subir à certaines scènes. Aborder le Japon par le biais du Japonisme, n'est-ce pas se condamner à le voir par le gros bout de la lorgnette? En d'autres termes, le Japonisme est-il une voie d'accès à la culture japonaise, ou au contraire un obstacle à sa compréhension? Loti n'a-t-il pas soupçonné le piège? A aucun moment il ne pose directement la question. Il arrive cependant que l'instrument lui paraisse inadéquat.

LE MAUVAIS BOUT DE LA LORGNETTE

Fort heureusement, le monde réel ne se laisse pas réduire aussi facilement à une estampe. C'est l'intérêt de Loti, et probablement la signification profonde du mode narratif choisi, que la perpétuelle remise en cause de l'expérience. Cette sédimentation incessante, à travers l'oeuvre, d'impressions, d'émotions, d'images, nie que rien puisse jamais être acquis, définitif. Loti ne serait pas Loti, s'il en restait à l'équation trop facile du Japon et des japoneries. Mais on a vu qu'une première expérience, tout en confirmant la ressemblance, suscitait des questions sur le style idéalisé, conventionnel, des japoneries. Le prochain instrument de cette mise en question sera Chrysanthème. Seul personnage vu d'un peu près, sa description dément, pour commencer, le stéréotype féminin:

"Mais sa figure, non, tout le monde ne l'a

pas vue; c'est quelque chose d'assez à part. D'ailleurs, ce type de femme que les Japonais peignent de préférence sur leurs potiches est presque exceptionnel dans leur pays. On ne trouve guère que dans la classe noble ces personnages à grand visage pâle peint en rose tendre, ayant un long cou bête et un air de cigogne. Ce type distingué (qu'avait mademoiselle Jasmin, je le reconnais) est rare, surtout à Nagasaki. Dans la bourgeoisie et dans le peuple, on est d'une laideur plus gaie, qui va jusqu'à la gentillesse souvent. Toujours les mêmes yeux trop petits, pouvant à peine s'ouvrir, mais des figures plus rondes, plus brunes, plus vives (...)

Et si rieuses, si joyeuses, toutes ces petites poupées nipponnes! (...)

Chrysanthème est à part, parce qu'elle est triste." (II -p.57)

L'étude attentive des visages dans leur diversité régionale ou sociale, permet de nuancer et d'apprécier à sa juste valeur le stéréotype féminin des japoneries: vulgarisation d'un type aristocratique rare. A ce cliché se substitue donc un portrait plus vivant, plus humain (on passe de la cigogne à la poupée), plus réaliste. Mais il est encore trop général pour donner une image satisfaisante de la personnalité de Chrysanthème. Mademoiselle Jasmin se fondait dans le stéréotype. Chrysanthème, que l'on se souvienne du premier portrait, s'en dégage au contraire.

"Des yeux à longs cils, un peu bridés, mais qui seraient trouvés bien dans tous les pays du monde: presque une expression, presque une pensée. Une teinte de cuivre sur des joues rondes; le nez droit; la bouche légèrement charnue, mais bien modelée, avec des coins très jolis.(...) Elle fait une moue d'ennui(...)" (II -p.49)

Elle redeviendra bien vite pourtant une poupée d'étagère. Plus que les êtres humains, entachés

de petitesse originelle, le paysage résiste à l'esthétique des japoneries. Non le paysage brumeux des lavis, mais le paysage des constructions grandioses. Car le Japon, on l'ignore souvent, est aussi le pays du colossal.

"C'est l'escalier du grand temple d'Osueva; il est en granit, il est large comme pour donner accès à tout un corps d'armée; il est imposant et simple comme une chose de Babylone ou de Ninive, il contraste absolument avec les mièvreries d'alentour. (...) En nous élevant toujours, nous passons sous d'énormes portiques religieux, en granit également, d'une forme rude et primitive. En vérité ces escaliers et ces portiques des temples sont les seules choses un peu grandioses que ce peuple ait imaginées; elles étonnent, on ne les dirait pas japonaises." (II -p.65)

Les comparaisons ici ne renvoient plus au paradigme habituel, mais à celui du gigantesque. Et la banale formule de conclusion mérite qu'on s'y arrête, car le conditionnel affirme insidieusement une chose tout en paraissant la mettre en question: Loti ne nie pas que ces choses vues, dont il faut certes reconnaître le caractère à part, fassent partie de la réalité japonaise; il constate simplement un désaccord entre la réalité et une imagerie qui jusqu'alors coïncidaient, et s'efforce encore de sauver la règle par l'exception. Qu'advient-il si l'exception se renouvelle? Ne faudra-t-il pas recourir alors à un autre système explicatif?

UNE IMPRESSION DE SOMBRE, D'ÉTRANGE, D'ANTIQUÉ, DE SAUVAGE

". . . Pour laisser passer une ondée, je me réfugie dans la cour d'un très vieux temple, qui est à mi-côte, abandonné au milieu d'un bois d'arbres séculaires aux ramures gigantesques; on y monte par des escaliers de granit, en passant sous de très étranges

LE JAPON DANS *MADAME CHRYSANTHÈME*

portiques, aussi rongés que les Grandes Pierres des Celtes. Les arbres ont envahi aussi cette cour; la lumière y est voilée, verdâtre; il y tombe une pluie torrentielle, mêlée de feuilles et de mousses arrachées. De vieux monstres en granit, de tournures inconnues, sont assis dans les coins et font des grimaces d'une férocité souriante; leurs figures expriment des mystères sans nom, qui font frissonner, au milieu de cette musique gémissante du vent, sous cette obscurité des nuages et des branches.

Ils ne devaient pas ressembler aux Japonais d'aujourd'hui, les hommes qui ont conçu tous ces temples d'autrefois, qui en ont construit partout, qui en ont rempli ce pays jusque dans ces derniers recoins solitaires." (II -pp.117-118)

Le souvenir des Celtes n'est pas un hasard, pas plus que cette résurgence d'une "impression de grand vent dans les bois — dans les bois de la Limoise, en Saintonge, il y a quelques vingt-huit ans"(id. p.118): le spectacle du monde réel communique soudain avec les réminiscences les plus intimes et les plus lointaines, et cette page, où se fait entendre l'un des thèmes graves qui donnent à toute l'oeuvre de Loti sa tonalité sombre, fait que *Madame Chrysanthème*, ce "roman-bibelot" prend une profondeur inattendue, une dimension non seulement temporelle mais existentielle: ce n'est plus le Japon bidimensionnel, à fleur d'impressions, des paravents, c'est un monde millénaire, hiératique, primitif, où les silhouettes humaines n'ont plus de place, où la petitesse de l'existence individuelle s'immerge dans le cycle infini de la vie toujours renouvelée. Faut-il parler à propos de cette page, comme le fait Siary, de "réduction existentielle"? Certes, "tout s'est rétréci et obscurci peu à peu" (id. p.119). C'est pourtant le Japon qui opère ce miracle de réveiller le monde enfoui de l'enfance où "les moindres cho-

ses que je voyais ou que j'entendais avaient alors des dessous d'une profondeur insondable et infinie" (id. p.119). Cette expérience sera-t-elle assez forte pour faire basculer les idées préconçues? Il faut bien le constater: le Japon des estampes a la vie dure. Seule une explication de type historique, la thèse d'une décadence culturelle (voire d'une dégénérescence raciale: les hommes d'autrefois étaient des géants, ceux d'aujourd'hui sont des nains) familière à Loti et à nombre d'écrivains contemporains, peut permettre de concilier ces deux aspects antithétiques de la réalité japonaise.

Déchirures dans le paravent? Plus que cela. Désormais la description du Japon se fait suivant plusieurs registres qui s'accordent, se complètent, se corrigent, s'opposent. Avec cet art de reprendre inlassablement les mêmes paysages pour en épier d'imperceptibles variations d'intensité, par quoi il s'apparente au nouveau roman tout autant qu'à l'impressionnisme, Loti reviendra sur la description de ces temples (chap. XI, pp.65-67; chap. XXXIV, pp. 127-130; chap. XXXVI, pp.138-139; chap. XL, pp. 149-154; chap. XLVI, pp.172-175). Avec un oeil très sûr de peintre, ou de photographe, il choisit la perspective, les premiers plans, les lignes plongeantes ou ascendantes, autant pour le pittoresque, pour faire chaque fois une estampe originale, que pour en tirer des effets de sens. Car chaque scène est d'une tonalité différente, soit que sous "l'influence de ce milieu qui atténué, rapetisse, drolatise" (II -p.144), "les choses n'arrivent jamais qu'à un semblant de grandeur" (id. p.154), soit que toutes ces notes désaccordées laissent provisoirement une impression composite:

"Ce portique et ce monstre sont les deux grandes choses écrasantes du premier plan, dans le décor invraisemblable de cette fête; ils se découpent avec une hardiesse un peu vertigineuse sur tout ce bleu vague et cen-

dré là-bas, qui est le lointain, l'air, le vide; (...)

“Nous avons l'impression d'être enlevés nous aussi dans l'immense élan de cette gaîté incompréhensible, à laquelle se mêle, dans une proportion que nous ne savons même pas apprécier, quelque chose de mystique, je ne sais quoi de puéril et de macabre en même temps.” (id. pp.128-130) soit que les spectateurs s'éveillent à un sentiment d'inquiétante étrangeté:

“Nous ne rions pas, ce soir, et nous parlons peu, plus frappés que la première nuit; nous regardons seulement, cherchant à comprendre...” (id. p.139)

soit encore que, toute japonerie pour un temps oubliée, le paysage prenne soudain un gigantisme métaphysique:

“L'escalier de granit, vide, immense, uniformément gris sous le ciel nocturne, paraît fuir en hauteur devant nous, — et en profondeur par derrière, quand on se retourne, — en profondeur, en dégringolade vertigineuse. Sur les degrés de cette pente s'allongent, s'allongent démesurées, les ombres noires des portiques religieux par lesquels il nous faut passer; et ces ombres, qui semblent se casser au ressaut de chaque marche, ont sur toute leur étendue des plissures régulières d'éventail. Les portiques se dressent isolément, s'étagent les uns au-dessus des autres: — leurs formes étonnantes sont à la fois d'une simplicité extrême et d'une recherche rare; ils se dessinent avec une netteté dure et, cependant, ils ont ce vague de vision que prennent les objets très grands à la lueur lunaire. Leurs architraves courbes se relèvent, aux extrémités, en deux cornes inquiétantes, tendues vers la voûte lointaine et bleuâtre où scintillent les étoiles; ils ont l'air de vouloir communiquer aux dieux,

par ces pointes, les choses que leur base profonde entend dans la terre d'alentour remplie de sépulcres et de morts. (...)

Il se fait un grand silence dans ces abords du temple; même les bruits d'insectes se taisent à mesure que nous nous élevons. Une sorte de recueillement, de demi-crainte religieuse nous gagne peu à peu, en même temps qu'une plus grande fraîcheur se répand dans l'air et nous saisit.” (II-pp.173-174)

On hésite à parler de roman-bibelot lorsqu'on a présente à l'esprit cette belle page grave de *Madame Chrysanthème*. Certes le ton badin domine l'ensemble de l'oeuvre, et la note sombre ne s'y fait entendre le plus souvent qu'en sourdine, mais elle y est nettement audible, comme, dans les paravents, le fond or et noir sert à rehausser le bariolé des petites scènes de genre:

“C'est l'heure où, en bas, dans le dédale des petites rues grisâtres, les lampes sacrées commencent à briller, au fond des maisons toujours ouvertes, devant les autels d'ancêtres et les Bouddhas familiaux. — tandis qu'au-dehors tout s'obscurcit, et que les mille dentelures des vieux toits se dessinent en festons noirs sur ce ciel d'or clair. A ce moment-là passe sur ce Japon rieur une impression de sombre, d'étrange, d'antique, de sauvage, de je ne sais quoi d'indicible, qui est triste. Et la gaîté, alors, la seule gaîté qui reste, c'est cette peuplade d'enfants, de petits mouskos et de petites mousmés, qui se répand comme un flot dans les rues pleines d'ombre, sortant des ateliers et des écoles.” (II-pp.145-146)

Il faudra attendre *Japoneries d'automne* pour que ce Japon-là soit pleinement reconnu. Mais déjà, à travers cette première oeuvre de la “trilogie”, on voit se transformer la perception de ce pays étrange, à mesure que s'affaiblissent

les images véhiculées par le japonisme. D'abord toutes puissantes, imprimées dans l'esprit comme un calque, une image rémanente, imposant aux sensations leurs contours, elles perdent peu à peu au contact du réel de leur crédibilité: le monde réel est plus riche, plus nuancé, plus divers. Il existe d'autres Japons: un Japon primitif, sauvage, mystique, un Japon du colossal, un Japon de la simplicité, du dépouillement absolu, que l'Occident submergé par une bimbelerie de pacotille, ignore.

DÉRIVES DU DÉSIR

A quel point les japoneries ont perdu leur pouvoir d'illusion, on s'en rendra compte en relisant cette description de jeune fille "en pleine lumière, en plein soleil, se détachant à la manière des fées éblouissantes sur un fond de vieux temples noirs et d'ombres" (II-p.156):

"Et il en valait la peine, en effet, de s'arrêter pour cette précieuse petite personne, d'une japonerie si idéale.

Cependant, il n'eût pas fallu s'arrêter trop longtemps et se laisser prendre; c'eût été encore un leurre. Poupée comme les autres évidemment, poupée d'étagère et rien de plus." (id. p.157)

Ce fragment d'un discours amoureux déçu impose une lecture barthienne. Comme tous les autres livres de Loti, *Madame Chrysanthème* est un discours-emblème par quoi celui-ci balise "l'espace de son désir" (IV-p.179). Suscité par la vogue de l'art japonais, ce désir, où, à la différence d'Aziyadé, l'érotisme n'a qu'une faible part, s'avère n'être qu'un engouement esthétique sans lendemain. A cause d'une expérience matrimoniale décevante, sans doute, à cause aussi de l'effet réducteur que cet art exerce sur les choses. Déjà le désir s'épuise, ou plus exactement il se déplace, change d'objet. Barthes remarque très justement que "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: celle de retour impossible, celle de l'Impossible (mais en l'écrivant, cette régression va disparaître). (IV-p.182). La dérive imperceptible du désir est sensible dans la scène du photographe, et tout naturellement deux personnages féminins servent de révélateur. Par leur type physique, qui n'est pas sans rappeler le portrait de mademoiselle Jasmin, par leur inexplicité, elles appartiennent encore au monde des japoneries. Mais le costume, le mystère, sont d'un autre Japon, beaucoup plus archaïque, dont la fascination, à peine entrevue dans *Madame Chrysanthème*, sera le thème de *Japoneries d'automne*:

"Et moi, je ne puis me rassasier de regarder ces deux créatures; elles me captivent comme des choses jamais vues et incompréhensibles. Leurs corps frêles, posés avec une grâce exotique, sont noyés dans des étoffes rigides et des ceintures bouffantes dont les bouts retombent comme des ailes fatiguées. Elles me font penser je ne sais pourquoi, à de grands insectes rares; sur leurs vêtements, des dessins extraordinaires ont quelque chose de la bigarrure sombre des papillons nocturnes. Surtout, il y a le mystère de leurs tout petits yeux, tirés, bridés, retroussés, pouvant à peine s'ouvrir; le mystère de leur expression qui semble indiquer des pensées intérieures d'une saugrenuité vague et froide, un monde d'idées absolument fermé pour nous. — Et je songe, en les dévisageant: comme nous sommes loin de ce peuple japonais, comme nous sommes de race dissemblable!..." (II-p.169)

Au terme de ce glissement apparaîtra la figure de l'Impératrice Printemps, cristallisation des rêves exotiques, et symbole de cet autre Japon, dont l'image finit par oblitérer les japoneries

de *Madame Chrysanthème*. Ici, l'évolution s'amorce à peine, mais que de changements depuis les premiers pas dans Nagasaki de notre étudiant en exotisme. Il reconnaît désormais que la perception juste est le fruit d'un apprentissage patient, que l'appréciation exacte requiert une expérience, et aussi un savoir, dont *Japoneries d'automne*, fera volontiers parade:

“Le palais d'un empereur du Japon! Quel rêve d'originale splendeur ce seul mot est capable d'évoquer dans bien des imaginations parisiennes!... Je suis déjà trop japonisant, moi qui y pénétre aujourd'hui, pour m'illusionner sur ce point; j'ai déjà vu dans ce pays des habitations seigneuriales, et je sais en outre que le culte shintoïste, dont le Mikado est grand prêtre, recommande la simplicité (...)” (X-p.321)

L'un des plaisirs de l'initié, de “qui a quelques notions de japonerie” (II-p.136), sera d'opposer son savoir aux idées toutes faites des ignorants:

“Je souris en moi-même au souvenir de certains salons dits *japonais* encombrés de bibelots et tendus de grossières broderies d'or sur satin d'exportation, que j'ai vus chez les belles Parisiennes. Je leur conseille, à ces personnes, de venir regarder comment sont ici les maisons des gens de goût, — de venir visiter les solitudes blanches des palais de Yeddo.” (II-p.136)

“Et tandis qu'on est là, cheminant à la suite de ces bonzes, dans ces enfilades de salles désertes, on se dit qu'il y a beaucoup trop de bibelots chez nous en France; on prend en grippe soudaine la profusion, l'encombrement.” (id. p.152)

UN GENRE DÉCADENT

De cette expérience, l'art des japoneries ressort singulièrement dévalué. Il vaut la peine de s'attarder sur le seul épisode du livre qui décrit une tentative de reproduction artistique,

et que les commentaires et la mise en scène transforment en essai d'esthétique comparée doublé d'une compétition artistique et galante entre M. Sucre et l'auteur: à la différence de l'art occidental, l'art japonais “tout de convention” ne se propose pas d'imiter la réalité: sa stylisation tend à un effet agréable, original, ou grotesque, mais, dans tous les cas, force la nature soit pour l'idéaliser, soit pour la caricaturer. Au contraire la manière occidentale se prétend (non sans quelque naïveté) humble soumission à un réel que la science de ses lois permet de percevoir et de rendre avec davantage de fidélité. Conception historique que ce n'est pas ici le lieu de discuter. Ce qui retient davantage notre attention, c'est un sentiment d'insatisfaction, en dépit de la victoire sur M. Sucre, et l'analyse que Loti en donne:

“Si elles sont satisfaites de mon dessin, ces dames, moi je ne le suis guère. J'ai mis tout à sa place, bien exactement, mais l'ensemble a je ne sais quoi d'ordinaire, de quelconque, de *français*, qui ne va pas. Le sentiment n'est pas rendu, et je me demande si je n'aurais pas mieux réussi en faussant la perspective, à la japonaise, et en exagérant jusqu'à l'impossible les lignes déjà bizarres des choses.” (II-p.199)

Copier fidèlement l'apparence des choses, mais sans les “rendre”, ou inversement les “rendre” quitte à les caricaturer? Trahir la lettre ou l'esprit? Cette hésitation momentanée entre l'idéal traditionnellement occidental de l'art comme imitation, et celui de l'art comme expression, doit-elle être interprétée comme un hommage tardif au réalisme profond, moins de forme que d'esprit, de l'art japonais? Qu'il soit permis d'en douter. Pas plus le réalisme savant de l'Occident, que la stylisation outrancière de l'Extrême-Orient ne parviendront à exprimer l'infinie richesse du monde réel:

“Et puis il manque à ce logis dessiné son air

LE JAPON DANS *MADAME CHRYSANTHÈME*

frêle et sa sonorité de violon sec. Dans les traits de crayon qui représentent les boise-ries, il n'y a pas la précision minutieuse avec laquelle elles sont ouvragées, ni leur antiquité extrême, ni leur propreté parfaite, ni les vibrations de cigales qu'elles semblent avoir emmagasinées pendant des centaines d'étés dans leurs fibres desséchées. Il n'y a pas non plus l'impression qu'on éprouve ici, d'être dans un faubourg bien lointain, perché à une grande hauteur parmi les arbres, au-dessus de la plus drôle de toutes les villes. Non, tout cela ne se dessine pas, ne s'exprime pas, demeure intraduisible et insaisissable." (II -p.199)

Reste à savoir si tout cela peut s'exprimer par d'autres moyens. Mais cette méditation sur les limites des arts graphiques a son importance dans la mesure où c'est à partir d'eux que s'est formée l'image du Japon. D'abord encensé, puis dénigré, voilà l'art japonais remis à sa juste place: stylisation ingénieuse, art de l'instant, du détail charmant, cocasse, drôle, ou grotesque, mais avant tout genre ornemental, sans profondeur, sans gravité, sans tragique. Loti ira plus loin encore, jusqu'à le dévaluer complètement. Les dernières pages n'en montrent plus que les côtés négatifs: absence d'imagination, d'invention, d'expression personnelle; imitation, et non pas création; maniérisme superficiel; non pas art mais artisanat ou plutôt industrie; en un mot: genre décadent.

— Ouvriers accroupis, sculptant avec des outils imperceptibles ces ivoires drolatiques ou odieusement obscènes, ces étonnantes merveilles d'étagère qui font tant apprécier, par certains collectionneurs d'Europe, ce Japon jamais vu. — Peintres inconscients, jetant à main levée, sur fond de laque, sur fond de porcelaine, des dessins appris par coeur ou transmis dans leur cervelle par une hérédité millénaire;

peintres automates, traçant des cigognes pareilles à celles de M. Sucre, ou d'inévitables petits rochers, ou d'éternels petits papillons... Le moindre de ces enlumineurs, à la très insignifiante figure sans yeux, possède au bout des doigts le dernier mot de ce genre décoratif, léger et spirituellement saugrenu, qui tend à nous envahir en France, à notre époque de décadente imitation, et devient déjà chez nous la grande ressource des fabricants d' *objets d'art* à bon marché." (II -p.214)

Faisons la part, dans les dernières pages, de l'humeur et du dépit. Reste qu'elles donnent une caricature outrancière, et féroce, d'un Japon amputé de tout ce qui en faisait la grâce. Loti, jusque-là si attentif aux imperceptibles nuances des choses, et que nous imaginions incapable d'une simplification aussi grossière, fait dans l'art japonais, mais un art japonais grinçant, grimaçant de sujet et de style, incapable d'idéalisation comme d'humour. La satire du Japon et des japonaiseries s'activent l'une l'autre, et il faut remarquer que le rapport de l'art et du réel a changé de nature: non plus représentation, mais production. Qu'est-ce que l'art japonais, sinon le produit (ou si l'on veut la re-production, dans un sens quasi-biologique du terme) miniature, conventionnel, grotesque, d'un monde lui-même infinitésimal et bouffon? Ce n'est plus comme dans les premières pages du livre, le Japon vu à travers la lunette idéalisante de l'art japonais: c'est l'art japonais vu et déprécié à travers le prisme réducteur et déformant d'une réalité décevante.

Cette page d'ironie cinglante qui exécute d'un même coup le Japon, le japonisme, et tous ceux, Loti en tête, qui s'y sont laissés prendre, se veut définitive; et la déception en justifie pleinement la tonalité affective, comme elle explique que l'objet du désir, le Japon, et le japonisme qui en a été le véhicule, se détruisent l'un par l'autre,

double immolation d'autant plus aisée qu'entre-temps le désir a commencé sa dérive.

En apparence la boucle est bouclée: la réalité avait un moment paru se confondre avec le monde idéalisé des japoneries; puis elle semblait s'en être dégagée, et par contrecoup, avoir démasqué le caractère factice et décevant de cet art; or, sans en être pleinement représentatif, cet art entretient avec la réalité des liens si étroits, et influe si fortement sur la perception qu'on en a, que tous deux finissent par se trouver englobés dans une même condamnation. Par ces pages vengeresses, Loti pensait-il vraiment "avoir tiré le trait final sur toute espèce de Japonerie" (XI-p.223) ? Peut-être, à supposer qu'il y ait jamais dans son oeuvre quoi que ce soit de définitif. . . Certes, par symétrie avec l'ouverture, le livre se clôt sur un paysage bizarre et précieux, tout à fait joli, de paravent. Pour fallacieuse qu'elle soit, l'image n'en garde pas moins son pouvoir d'illusion. Mais l'invocation à Ama-Térace-Omi-Kami termine l'oeuvre sur une note ironique. Roman-bibelot, *Madame Chrysanthème*? Sans prendre pour autant le contrepied de cette thèse, ne convient-il pas de nuancer un peu? que Loti ait voulu parfois concurrencer l'art japonais sur le terrain de la prose me paraît hors de doute. Mais l'oeuvre nous séduit encore dans la mesure où elle ne se réduit pas à une japonerie. D'autre part, et même en tenant compte de la différence radicale de perspective, le jugement de Todorov me paraît excessivement dur et schématique. Affirmer que pour Loti, "le cliché dit la vérité des choses" (XII-p. 344) témoigne d'une lecture peu bienveillante. En insistant paradoxalement sur des qualités qu'on n'attribue guère à Loti: sérieux, honnêteté vis-à-vis de ses observations, voire même refus de la facilité, je voudrais avoir rectifié un peu l'image superficielle de l'exote amateur de

clichés et "collectionneur d'impressions". Qu'on me pardonne d'appliquer au Japon ce que Loti écrira quelques années plus tard sur la femme japonaise (mais on sait que "l'invention de Loti consiste à avoir fait coïncider exotisme et érotisme", XII-p.347):

"Je ne crois pas qu'un homme de race européenne puisse écrire sur (le Japon) rien d'absolument juste, s'il veut aller au-delà des surfaces et des aspects. Un Japonais seul y parviendrait, (...) et encore, si cette étude était fouillée un peu trop, nous ne la comprendrions plus; elle ne nous apprendrait rien, parce qu'elle nous échapperait par certain côté, qui serait précisément le côté profond et capital." (XI- p.223)

déclaration de ce que Todorov appelle le "racialisme vulgaire", sans aucun doute. Mais aussi, reconnaissons-le, déclaration de modestie.

Références

- I - Pierre Loti: *Suleïma et autres nouvelles animalières*, Pardès, 1989.
- II - P.Loti: *Madame Chrysanthème*, préface d'A.Quella-Villéger, Pardès, 1988.
- III - Alain Quella-Villéger, préface à *Madame Chrysanthème*, Pardès, 1988.
- IV - R. Barthes: *Pierre Loti: "Aziyadé"*, in *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972.
- V - A. Quella-Villéger: *Pierre Loti l'incompris*, Presses de la Renaissance, 1986.
- VI - Suetoshi Funaoka: *Le Journal de Nagasaki et Madame Chrysanthème de Pierre Loti*, Etudes de Langue et Littérature françaises, No 30, Hakusuisha, 1977.
- VII - P.Hamon: *Un discours contraint*, in *Littérature et réalité*, Seuil, 1982.
- VIII - Pierre Jourda: *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, 1956, Slatkine Reprints, 1970.
- IX - G.Siary: *La représentation littéraire du Japon dans*

LE JAPON DANS *MADAME CHRYSANTHÈME*

- Madame Chrysanthème*, in Le Japon de Pierre Loti, 73^{ème} édition, non datée.
supplément à la Revue Pierre Loti No 34 35, 1988. XI Pierre Loti: *Femmes japonaises*, Pardès, 1988.
X- Pierre Loti: *Japoneries d'automne*, Calmann-Lévy, XII Tzvetan Todorov: *Nous et les autres*, Seuil, 1989.