

**Pierre Loti: Le double en réserve**  
**Pierre Loti: The Double in Reserve**

KABOUR Awatef\*

Université de Constantine1 (Algérie)  
awatef.kabour@umc.edu.dz

---

Date de réception : 29/06/2022    Date d'acceptation : 21/07/2023    date de publication : 31/08/2023

---

**Résumé**

This research analyses the concept of the double in the works of Pierre Loti. It aims to demonstrate that the double signifies a fear of death and is connected to the desire for immortality that arises from it. According to psychoanalysts, the Double is related to death. Loti's works are also characterized by a funereal writing style. We started from this underlying relationship, initially posited as a hypothesis, to explore its proliferation and nature, as well as how the writer goes about creating it. We have concluded that in Loti's portrayal of death, the double draws from the author's childhood memories, which he finds in his spatial reverie, giving rise to self-reflection, mirror games, auto-fictions, and pastiches - all of which are ultimately doubles of oneself. The concept of the Double is examined in the context of Freud, Rank, Mannoni, and Bachelard.

**Mots-clés:** Double, duplication, memory, reverie, death, childhood, space.

**Abstract**

This research analyzes the double in Pierre Loti. It aims to show that it indicates an anguish of death and that is linked to desire for immortality which is results. The double is relating to the death according to psychoanalysts. Lotis' work is also distinguished by a funereal writing. We are thus part of this underlying relationship, posed beforehand as a hypothesis to ask ourselves about its proliferation, and it's nature. As well as on the way in which the author proceeds to create it. We have therefore concluded that in its representation of death, the double must draw from the author's childhood memories that he finds in his reverie while resting on his lived space to give rise to mise en abîme, mirror games, autofiction, pastiches...All of them are doubles of oneself, finally. The double is dealt with by Freud, Rank, Mannoni and Bachelard.

**Keywords:** Double, doubling, memory, reverie, death, childhood, space.

---

\*Auteur correspondant

## I- Introduction:

«Jamais le soleil ne voit l'ombre»<sup>1</sup>

Fin observateur de la nature mais non à la manière des naturalistes. Plutôt contemplateur tel un Rousseau se donnant à des *rêveries d'un promeneur solitaire*<sup>2</sup> par un impressionnisme mitigé au romantisme qui lui est distinctif. Son écriture s'inscrit dans la littérature viatique liée à l'orientalisme. Dernier rejeton de ce mouvement, il a su marquer la fin du siècle par des romans où il se montre principalement chantre de l'Orient, de l'amour et de la mort avec un dosage assez remarquable quand-même de cette dernière comme ses titres en témoignent: *La mort de Philae, le livre de la pitié et de la mort, Turquie agonisante, La mort de notre chère France en Turquie, Madame Chysanthème...* Par son style et par sa thématique il fait preuve d'une grande fantaisie qui va même jusqu'à déborder sur son style vestimentaire. La critique a fait couler beaucoup d'encre autour de lui. En le lisant, nous ne pouvons faire fi des dualités qui nous frappent à maintes reprises, de page en page et de roman en roman. Quand nous évoquons Pierre Loti, nous ne pouvons également faire passer sous silence son exotisme et sa passion pour le voyage. En dépit de son faible pour Constantinople, il ne laisse guère montrer quelque indifférence face aux autres contrées. Officier de marine, il avait su parcourir les quatre coins du monde en professionnel aussi bien qu'en dilettante, objectif et palette à la main, il voulait s'emparer du paysage, l'écriture pourtant demeurait son moyen de prédilection, elle ne l'avait point déçu et les textes n'en étaient que multiples. Ainsi les dualités prolifèrent en elle. Elles deviennent une fragrance que nous demeurons incapable de faire passer sous silence, surtout à la lecture de ce passage:

«Comment grand-mère pourrait-elle être au ciel, comment comprendre ce dédoublement-là, puisque ce qui reste pour être enterré c'est tellement elle-même et conserve hélas! Jusqu'à son expression?»<sup>3</sup>

En voyant sourire sa grand-mère aux chansons dans son lit de mort, il s'est posé cette problématique de dédoublement humain. Il en était conscient à son âge<sup>4</sup>! De surcroît, il ne nous semble pas avoir rencontré, ailleurs, dans ses romans une phrase évoquant pareillement cette question du double. En effet, nous nous sommes intéressée pour deux raisons à cette thématique. La première consiste en sa récurrence remarquable et la deuxième est liée par la force des choses à cette relation qu'il peut entretenir avec la mort. Otto Rank disait que la figure du double est toujours associée à celle de la mort. Alors, nous ne tarderons point à formuler la problématique suivante: Pourquoi Pierre Loti a-t-il toujours un double en réserve chez lui? Que pourrait être ce double? Et comment procède-t-il pour le créer?

La psychanalyse de Rank, de Freud et de Mannoni pourraient nous éclairer à ce propos. Bachelard également n'est pas à exclure de notre raisonnement.

Les objectifs de cette étude vont se résumer dans le fait de vouloir montrer que dans cette œuvre, le double dans ses différentes manifestations est signe d'une angoisse de la mort; comme il laisse se dévoiler un Moi qui se voit en tout et à travers tout. Lequel est un Moi en quête de lui-même et en proie à la mort. Que cette figure incite à la recherche de l'autre. Ce qui veut dire qu'elle est viscérale pour l'écriture comme elle peut être au fond de la question de l'altérité.

Nous allons de ce fait procéder en relevant les extraits témoignant de ce double dans l'œuvre de Pierre Loti. Nous y repérons les genres et procédés qui en ressortent tout en essayant de comprendre leurs natures et leurs raisons d'exister et nous étudierons leur relation avec la thématique de Loti ainsi que les effets qu'ils pourraient provoquer dans le texte.

## II Définition du double:

La philosophie classique croit depuis longtemps à la dualité de l'homme.<sup>5</sup> Rousseau prévient de «confondre ce qui est naturel à l'état sauvage et ce qui est naturel à l'état civil.»<sup>6</sup> C'est en partant de ce principe du double qui caractérise la nature humaine qu'il a écrit *L'Emil* ou *De l'éducation et le contrat social*. Qui dit double, dit deux fois la même chose ou à peu près la même puisqu'il suppose dédoublement ou division. Autrement dit, les identiques et les similaires sont des doubles comme ils ont toujours quelque chose à partager en commun: «le double c'est ce qui multiplie par deux un objet mais aussi, parce qu'il lui vole son image, son ombre ou son

âme, ce qui le fractionne et le sépare d'une partie de lui-même.»<sup>7</sup> Le double se confond donc souvent avec le reflet, l'ombre et le miroir. C'est l'un des thèmes favoris de la poésie romantique. Le plus fameux double de la littérature serait celui d'Erasmus Spikher de *l'histoire du reflet perdu*<sup>8</sup> qui le voit sortir du miroir pour enlacer Giulietta, sa bien aimée. Une démoniaque dont il tomba fol amoureux pendant son séjour à Florence. A laquelle il dû laisser son reflet, sous sa demande après avoir tué son rival. C'est pourquoi il est précisément question de reflet dans ce conte fantastique de Hoffman.<sup>9</sup>

La mythologie grecque et les livres saints peuvent en dire long sur ce sujet. Le mythe de l'androgynie d'Aristophane rapporté dans *le banquet* de Platon met en scène des êtres ronds comme des sphères munis déjà de quatre membres, se font encore diviser en de multiples parties. Un sort que Zeus leur fera subir afin de les punir. Aussitôt, chaque moitié tâchera à retrouver son double perdu. Mais hélas, ces doubles ne seraient peut être pas les vrais ou les mêmes qu'on venait de perdre comme ils ne pourraient pas être reconnus dans la mêlée des autres similaires. C'est ainsi que les questions des limites, de la complétude, de la punition...ne seront jamais dépassées en parlant du double.<sup>10</sup> L'anecdote de la division trouvera également trace dans le Coran, mais c'est pour évoquer sans détour la question de l'immortalité.

«*Et quand Abraham dit: "Seigneur! Montre-moi comment Tu ressuscites les morts", Allah dit: "Ne crois-tu pas encore?" "Si! dit Abraham; mais que mon cœur soit rassuré", "Prends donc, dit Allah, quatre oiseaux, apprivoise-les (et coupez-les) puis, sur des monts séparés, mets-en un fragment ensuite appelle-les: ils viendront en toute hâte. Et sache qu'Allah est Puissant et Sage.*»<sup>11</sup>

Dans ce verset coranique où Abraham demande à Dieu une preuve du ressuscitement des morts. Le double apparaît également dans la division des oiseaux qui sont en nombre de quatre. Le fait qui se croise avec le mythe de l'androgynie qu'on vient de citer et auquel il semble inspirer quelque chose, et souffler du moins le chiffre-secret du morcellement. La figure du double est rattachée, comme on le voit bien, au contexte de la mort. La question de l'espace ne l'est point à titre moindre.

Pour Otto Rank, il repose sur la division du Moi, lequel peut-être identique, antérieur ou opposé. Dans ce dernier cas, il convient de noter que Rank insiste sur le fait que le Moi fasse recours à sa partie périssable pour que ce double se réalise.<sup>12</sup> Dès lors, il parle du mécanisme du dédoublement qu'il parvient d'expliquer dans une étude -du personnage de Don Juan en qui il voit une personnification du diable- qu'il intitula: *La division de la personnalité en maître et valet*. Où il s'estime être «en présence de ce mécanisme du dédoublement du Moi»<sup>13</sup> qu'il a qualifié «de représentation ou projection de la partie de notre personnalité étrangère ou contraire à notre Moi conscient.»<sup>14</sup>

C'est à travers Don Juan, qu'il se résoud à cette conclusion. Comme il est un sujet presque unique en son genre. Ce qui le caractérise, c'est le fait qu': «à l'encontre du héros antique, il ne rencontre pas le principe de mauvais au-dehors, par exemple, sous la forme d'un monstre, mais bien en lui-même.»<sup>15</sup>

### III Notions introductives:

#### III.1. Le conte comme présence dans l'œuvre de Loti:

Il était une fois, ... une vie... Une longue vie sereine et heureuse. Et soudain... Incipit, qui loin d'introduire seulement une quelconque situation initiale semble d'un tel ou tel conte semble charrier dans son propos toute l'Histoire de l'humanité. Comme il ne faut jamais oublier : Il était une fois, Caïn, Abel et, le conflit, le meurtre. Telle est la première histoire de l'homme. Plutôt du double. N'est-ce pas qu'il se trouve face à lui-même? C'est de ce premier double qu'est né le mythe des frères ennemis. Cet incipit cache derrière lui, on dirait, toute la douleur et la lassitude d'avoir tant enterré des êtres chers aux cours des siècles passés tout aussi bien que la crainte de se faire un jour enterrer à soi-même sans oser jamais l'exprimer, pour autant. Faut-il tuer et enterrer pour qu'une vie commence? Schérazad ne dit-elle pas qu'il faut raconter pour échapper à la mort? Elle raconte aussi longtemps qu'elle pouvait mais bute toujours sur la fin où elle devait recommencer dans une tentative incessante d'échapper vainement à cette dernière. Entre des *Jadis* et des *enfin*, l'idée de la mort s'embobinait d'événements et d'aventures menées par

des personnages qui faisaient semblant d'exister. *Personnages de papiers*, disait Nathalie Sarraute. Et c'est ainsi qu'elle s'oublie dans la dissimulation de l'histoire. «*Il était une fois*», fait également sauter le cœur de l'enfant qui l'écoute comme elle ouvre les portes de l'imagination et la fait plonger dans des temps lointains, où sobriété et magnificence font terriblement contraste. C'est du moins, ce que nous pensons étant enfant.

Stylistiquement, la formule «*Il était une fois*», qui, introduite par Perrault dans la tradition du conte français, suffit à externaliser l'histoire, à la placer non dans le passé, mais dans l'immémorialité du conte.<sup>16</sup> Cette immémorialité ne contraste point avec l'histoire des fameux frères ennemis? Qui depuis qu'ils existaient sur terre, on a commencé des «*il était une fois*». Cain et Abel n'en furent que les pionniers.

Pierre Loti, épouse cette formule d'ouverture du conte bien qu'il ne soit pas conteur dans le sens propre du terme. Lui-même dénigre la forme déterminée du conte ou de la nouvelle ou du roman d'ailleurs. «*Il déjoue les attentes légitime du lecteur, et se défie de toute canonicité littéraire.*»<sup>17</sup> Et pourtant, dans *Le livre de la pitié et de la mort, Suleima, Fleurs d'ennui, Les trois dames de la Casbah, la vie des deux chattes, La chanson des vieux époux, le château de la belle au bois dormant...* La forme brève qui caractérise la narration encadre le récit tantôt à la manière d'un conte tantôt à la manière d'une nouvelle sans pour autant se laisser reconnaître ni dans l'une ni dans l'autre. Voici ce qui fait un Loti; l'insaisissabilité. Dans *Le Roman d'un enfant* par exemple, elle intercepte les passages, et fait figure à l'intérieur du texte. Il convient à ce titre de s'attarder un peu plus sur le *Roman*.<sup>18</sup> Car c'est là qu'apparaît *Peau d'âne*, conte populaire par excellence. Il convient de noter que l'idée d'écrire ce roman lui est venue au moment de faire démolir sa maison natale.<sup>19</sup> Une démolition qui a provoqué une projection immédiate dans le passé et qui a mené à sa reconstruction avec les souvenirs et les rêves les plus enfouis dans sa prime enfance. Il a dû la rapiécer cette dernière en faisant un travail de concentration sur les moindres détails vécus au point de donner lieu parfois à des rêveries puisque se souvenir de ses souvenirs n'est autre que *se ressouvenir* comme le disait G. Bachelard dans sa *Poétique de la rêverie*. Ce mot est souvent employé par P.L.,<sup>20</sup> lui-même. D'où la présence de blanc et de silence entre toutes les impressions collectées ici et là dans le lointain passé de l'enfant qu'il était. Fait qui est à l'origine de son œuvre. Si nous nous attardons ainsi sur l'œuvre du *Roman d'un enfant* c'est parce que la valeur littéraire de Loti peut s'estimer à un certain degré à travers elle tant qu'elle est féconde d'impressions nées de rêves diurnes et éveillés ayant été faits à un état de pure enfance. Freud nous le confie encore en ces termes:

«*Un événement intense et actuel éveille chez le créateur le souvenir d'un événement plus ancien, le plus souvent d'un événement d'enfance; de cet événement primitif dérive le désir qui trouve à se réaliser dans l'œuvre littéraire; on peut reconnaître dans l'œuvre elle-même aussi bien des éléments de l'impression actuelle que de l'ancien souvenir.*»<sup>21</sup>

La forme brève, celle du conte en l'occurrence, ou l'esthétique du fragment qui caractérise son texte devrait être une trace de douleur de ce mauvais souvenir: La démolition de sa maison natale. Le blanc pourrait être soupir et béatitude devant ce qui est arrivé en marquant des moments où les mots n'ont pas lieu d'être. Elle pourrait également, telle qu'elle s'impose dans l'œuvre lotienne ouvrir une brèche sur le pastiche du conte en tant que genre littéraire. Cela nous conduira à nous interroger justement et davantage sur cette forme qui lui est chère.

### III.2. Peau d'âne et Loti, le conte face à l'œuvre:

«*Si peau d'âne m'était conté  
J'y prendrai un plaisir extrême*»<sup>22</sup>

*Peau d'âne* est le conte le plus populaire et le plus ancien de France, il est bien enraciné dans sa tradition orale. La version classique que nous connaissons est contée par Perrault. Mais bien avant, ce conte fut attesté par la Fontaine dans une fable intitulée *Pouvoir des fables* en 1678<sup>23</sup>; et par Molière dans *le malade imaginaire* en 1673<sup>24</sup> puisque Perrault ne fit que s'inspirer des premières versions transmises entre les générations et évoluées ainsi au gré du temps. Louis XIV enfant prenait peur en l'écoutant et se plaignait de ne pouvoir s'endormir quand sa nourrice se mit à le lui raconter. Ce qui confirmait que les contes de fées n'étaient pas écrits au début pour les petits mais plutôt pour les grands.<sup>25</sup>

Après ce brin d'Histoire où nous avons parlé succinctement de la genèse du conte, il nous semble qu'il est de mise de passer en revue ne serait-ce que l'essentiel de l'analyse qui en a été

faite pour exposer ensuite la nôtre et pouvoir la relier à l'œuvre de Pierre Loti, à cette hantise de la mort qu'il manifeste dans son écriture et au thème du double qui la traverse.

Ce conte est fondé sur le complexe d'Electre que Jung oppose à celui d'Œdipe qui est cher à Freud. Donc, si celui-ci tue le père l'autre tue la mère et c'est ce que fait le récit. Aussitôt, il nous met face à la question de l'inceste qui déclenche le reste des événements. Comme le père se résout à épouser sa fille sans éprouver le moindre remord devant cet opprobre que l'on appelle communément le tabou des tabous.<sup>26</sup>

Christine Godelberg,<sup>27</sup> est allée en chercher des contes analogiques dans d'autres civilisations vu qu'on lui associe déjà deux des plus connus: *Cendrillon* et *la belle au bois dormant*. Et elle en a trouvé deux autres similaires: *la peau de vieille femme* (*The Old woman skin*)<sup>28</sup> et *la cachette dans la boîte* (*The Hiding box*). Lesquels l'éclairent davantage et le rendent plus accessible à l'interprétation comme ils semblent partager avec lui des similitudes qui pourraient confirmer la même origine de provenance. Ainsi, dans le premier l'héroïne se revêt d'un cadavre humain et dans le second, elle se laisse enfermer dans une boîte. Motif qui a permis à la chercheuse<sup>29</sup> de constituer des combinaisons de dissimulations et de déguisements à l'intérieur d'un meuble en bois.

Ces deux contes jettent d'emblée la lumière sur des aspects caractérisant fortement la mort, celui de l'enfermement et celui du double. En *la cachette dans la boîte* nous pouvons entrevoir ce clin d'œil à la poétique de l'espace qui se traduit dans *Peau d'âne* par l'enfermement dans la peau de la bête, ensuite dans la ferme et enfin dans sa chambre, coin où elle est bien dissimulée aux regards. La cachette est une symbolique très forte par rapport à la thématique de la mort. Il faut noter que le double traverse ce conte de fond en comble puisqu'il se constitue lui-même de doubles. A savoir, la fille qui est le double de sa mère, elles sont d'une telle ressemblance et d'une beauté égale. Ce sont des rivales, du moins aux yeux du père comme la fille ne consent aux avances interdites qu'il lui fait. La fille ne devient-elle pas le fantôme de sa mère ? La sémantique érotique dont ce récit est chargé ne peut être mise à l'écart même si nous sommes contraintes d'en détourner le regard afin de nous focaliser sur les éléments implicites qui alimentent plutôt le côté funeste qu'il nous semble contenir. La sexualité et la mort n'étant séparées que par une frontière ténue peuvent facilement se mêler pour ne relever que d'une seule chose. L'œuvre de Loti peut parfois en forcer le trait, de façon consciente ou inconsciente, en vue peut-être d'appuyer encore la liaison qui existe entre les deux. La psychologie de l'enfant vient en souligner les apparences chez les enfants en bas âge. Mais si nous revenons un peu à l'œuvre lotienne, et nous l'examinons de près nous verrons combien ce conte de *Peau d'âne* aurait attiré l'écrivain de par l'implicite, plutôt l'explicite qu'il comporte puisque l'interdit que le père réclame à sa fille est clairement exprimé même si cette dernière s'en est fortement opposé. Ces intentions incestueuses et éhontées qui avaient circulé aussi simplement pendant des siècles de génération en génération sous forme de conte lequel avait fini par être destiné aux enfants ne se seraient-elles banalisées avec le temps et n'auraient-elles pas diminué le degré d'interdit qu'elles renfermaient autrefois pour passer de tabou des tabous à un simple tabou ? Elles auraient dans tous les cas de figures sûrement arrêté l'écrivain d'Aziyadé à maintes reprises et pour maintes raisons. Nous verrons bien que ce conte pourrait passer pour une mise en abyme ou pour un jeu de miroir dans l'œuvre de Loti.

Le deuxième double c'est celui des deux peaux. La peau de la princesse et la peau<sup>30</sup> de l'âne. Le troisième est celui de la princesse elle-même, celle qui a existé avant la peau de l'âne et celle qui l'a bien porté comme un vêtement pour se cacher et changer d'identité. Et le quatrième c'est celui des deux vies tant différentes et similaires à la fois, séparées par une seule barrière, que représente la peau de l'âne dont il faut vite se défaire. Cet âne qui est plein de contradictions. Enchanté, il crotte de l'or. En effet, il a été donné en cadeau au roi, mais étant âne, il n'a pas pu échapper à la laideur qui lui est propre, tant que sa peau fait horreur aux gens qui voyaient passer la princesse couverte avec. Ce laid trésor<sup>31</sup> est grandi avec la princesse pour finir par l'emporter un jour afin de lui éviter le pire: l'inceste. L'oxymore de la laideur et du trésor vient souligner le rapprochement avec le caractère du mourir. Lequel est toujours dépeint dans cette image «*se reposer en paix*» La paix n'est-elle pas belle à vivre ? La mort n'est-elle pas délivrance de ce bas monde ? La mort est un trésor mais c'en est un laid assurément, tout comme peut l'incarner la peau de cet âne enchanté.

Si l'on s'en remet à l'interprétation que fait la psychanalyse de la peau d'un animal, nous n'allons que confirmer celle que nous venons d'en faire. Parce que se couvrir d'une telle peau pour un enfant est un moyen de lui permettre de garder son âme. Le corps, étant remplacé par la peau n'a plus d'existence désormais.

#### **IV Les types de double chez Loti:**

##### **IV.1. Le double textuel:**

##### **IV.1.1. Peau d'âne dans *le Roman*: souvenir de solitude cosmique:**

##### **IV.1.1.1 Le mécanisme de dénégation et le double identique:**

L'écrivain s'inspire de son autobiographie. Il a monté réellement *le petit théâtre de Peau d'âne* lorsqu'il a peine neuf ou dix ans. Ce théâtre existe toujours aujourd'hui et fait même l'objet d'exposition, ce qui fait qu'il n'est pas une simple imagination née d'une lecture d'enfant ou d'une écoute de veille de grand-mère pour figurer ainsi dans *le Roman d'un enfant* par la suite. Il a pris connaissance de ce conte par ouï-dire, son amie Jeanne ayant assisté à sa représentation théâtrale à Paris lui en a parlé avec émerveillement, il en fut charmé et eut l'idée d'en créer un pareil. D'emblée, il nous prévient: «Vraiment, je serai obligé de reparler plusieurs fois de cette féerie, qui a été une des choses capitales de mon enfance.»<sup>32</sup> Une fois que ce conte serait mis en scène par le petit Julien, celui-ci aurait connu, supposons-nous, un mécanisme de dénégation. Créé par S. Freud et développé par O. Mannoni, ce concept est un processus conférant au théâtre un statut de non-réalité qui l'apparente au rêve. G. Bachelard pense que l'enfant rêveur vit une solitude heureuse qui le mènera à la rêverie cosmique, qui le conduira à son tour, cette dernière, à une autre solitude se qualifiant aussi de cosmique. Phases constituant ensemble le noyau d'enfance qui demeure au centre de la psyché humaine. Julien, lui, qui se prélassait inlassablement dans de perpétuelles rêveries aurait atteint ce stade cosmique décrit par Bachelard, et se serait plongé à sa guise dans ladite solitude. En montant et démontant le spectacle de *Peau d'âne*, l'esprit du petit Julien ou mieux encore, sa psyché qui recèle un noyau d'enfance bien alimenté de souvenirs de *solitude cosmique*<sup>33</sup> parviendrait aisément à lier bien fort l'imagination à la mémoire, et son être serait apte à resserrer les liens entre le réel et l'imaginaire et à vivre en pleine imagination les images de la réalité. Lesquelles vont réagir en profondeur en l'être de l'enfant. Le plus souvent, pour réaliser cette équation, le petit Julien s'identifie à elle, c'est dans le personnage de *Peau d'âne*, qu'il trouve son salut et c'est en suivant ce cheminement bachelardien qu'il connaîtra le mécanisme de dénégation freudien par lequel la rêverie cosmique permet de l'unir au monde. «Seul, très seul, est l'enfant rêveur. Il vit dans le monde de sa rêverie. Sa solitude est moins sociale, moins dressée contre la société, que la solitude de l'homme.»<sup>34</sup> Ces propos semblent se croiser avec ceux de l'écrivain qui nous raconte sa fierté du jeu, sa solitude cosmique:

*«Et même quand Jeanne s'en fut lassée, je continuai seul, surenchérissant toujours, me lançant dans des entreprises réellement grandioses, de clairs de lune, d'embrasement d'orages, je fis aussi des palais merveilleux, des jardins d'Aladin. Tous les rêves d'habitations enchantées, de luxe étranges que j'ai plus ou moins réalisés plus tard, dans divers coins du monde, ont pris forme, pour la première fois, sur ce théâtre de Peau d'âne.»*<sup>35</sup>

L'auteur nous expose d'une part le premier décor de son théâtre qui fait étalage d'une beauté et d'un art architectural et qui deviendra bientôt une manœuvre avec une imposante dimension spatiale dans cette brève présentation: «Le théâtre de Peau-d'Ane, très agrandi en profondeur, avec une série prolongée de portants, était maintenant monté à poste fixe chez tante Claire.»<sup>36</sup>

D'autre part, il nous renvoie à son statut d'écrivain-marin et de voyageur pour nous faire part du secret de ses exploits qu'il relie directement à l'espace de ce jeu et à celui de la vie. Ce jeu de rêves comme il se plaît à le qualifier plus tard semble en effet en être un vrai support. Freud disait:

*«Le travail psychique part d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par le présent, capable d'éveiller un des grands désirs du sujet; de là, il s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir était réalisé; il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir et qui se présente sous forme de réalisation de ce désir,*

*c'est là le rêve éveillé ou le fantasme qui porte les traces de son origine: occasion présente et souvenir. Ainsi passé, présent, futur s'échelonnent au long du fil continu du désir.»<sup>37</sup>*

Ce théâtre qui se manifeste dans *le Roman* est un désir animé par plus d'un rêve éveillé. Au moment de l'écriture, il surgit en tant que souvenir qui met en branle toute une série de fantasmes reliant un rêve passé et un autre présent celui du château par exemple en tant que décor originel du conte et qu'un triste souvenir passé marquant la fin de la féerie et un autre qui lui est antérieur se rapportant à la mort de ses aïeules, celui de la sépulture. Entre le château et la sépulture il y eut tout un pan d'autres souvenirs. C'est-à-dire que pour qu'il parvienne à parler de la *boîte* il s'est bien décidé à tout y enfourner, absolument tout. Il a emprunté la boîte de la réalité et a emprunté le château du conte de sorte à confondre les deux mondes, réel et fictif en un seul, celui du jeu. Aussitôt nous serons mise face à la dualité de Michel Leiris: théâtre joué/théâtre vécu.<sup>38</sup> Le spectacle se joue du coup devant lui, quotidiennement. *Peau d'âne* est un conte à l'origine, Loti en a fait un théâtre, un spectacle, un jeu, suivant la représentation qu'il y a eu à Paris et à laquelle il imagine avoir assisté, croyons-nous. Michel Leiris suppose qu'il y a inversion des rôles lorsqu'il s'agit d'assister à une pièce théâtrale, et nous supposons, à notre tour, que cette inversion s'accroît davantage si le simple spectateur devient non seulement acteur mais metteur en scène. Car ce sont les mêmes mots qu'il emploie lorsqu'il parle de sa manœuvre:

*«La petite Jeanne, plus intéressée depuis les nouveaux déploiements de mise en scène, venait plus souvent; elle peignait des fonds sous mes ordres, et j'aimais ces moments-là, où je reprenais sur elle toute ma supériorité.»<sup>39</sup>*

Et pourtant, de ce conte, il ne raconte ni l'histoire, ni fait allusion à aucun de ses événements. Il semble être un souvenir raconté parmi tant d'autres dans *le Roman* où il y a eu lieu d'évoquer impressions, images indélébiles, et de merveilleux rêves infinis vécus durant l'enfance. Tandis qu'il n'a parlé à aucun moment ni de la mère mourante, ni de l'inceste, ni de la peau de l'âne. Ceux-là, devinons-nous ne désintéressent nullement Loti. Il reste du moins quelque point qui ne se laisse pas deviner comme il est clairement exprimé :

*« Au sortir de mon mysticisme des commencements, je pourrais dire que toute la chimère de ma vie a été d'abord essayée, mise en action sur cette très petite scène-là. J'avais bien quinze ans, lorsque les derniers décors inachevés s'enfermèrent pour jamais dans les cartons qui leur servent de sépulture.»<sup>40</sup>*

D'emblée, il exprime avec lucidité le rapport de sa vie avec l'espace, et ne tarde pas à décrire sa fin non sans regret car évoquer ses quinze ans de la sorte signifie que la chimère de sa vie qui venait à peine d'être essayé sur cette très petite scène avait pris fin aussi tôt que prévu. Et la mort de ce théâtre selon son expression: -«S'enfermer dans des cartons qui leur servent de sépulture»- n'était autre que la propre sienne. Tant sa vie était rattachée à cet espace inventé qui est souvent improvisé au cours du jeu. Fermer les cartons afin de ranger ce jeu et le mettre définitivement de côté serait jeter avec regret de l'ombre sur son enfance. C'est une démarche qui le mettra au bord du gouffre et lui fera expérimenter le sentiment de la mort. Tel serait le vrai jeu de Julien.

Raconter ce projet de *Peau d'âne* est intercepté de bien d'autres impressions ayant toutes un lien avec lui mais avec l'espace parallèlement, dont celle qui souligne ses premières rêveries des montagnes: «[...] Moi, qui n'étais jamais sorti de nos plaines monotones, je rêvais de voir des montagnes. Je me représentais de mon mieux ce que cela pouvait être; j'en avais vu dans plusieurs tableaux, j'en avais même peint dans des décors de *Peau d'âne*.»<sup>41</sup> Dessin qui fut un rêve et qu'une lettre reçue d'un cousin germain, habitant le Midi au milieu des montagnes, le fit encore prolonger. Ce cousin, fut perdu de vue depuis très longtemps, et demandant à renouer les liens. «Ce Midi, ces montagnes, cet agrandissement subit de mon horizon,-et aussi ces nouveaux cousins tombés du ciel,- tout cela devint l'objet de mes constantes rêveries...»<sup>42</sup> Disait-il. Ainsi *Peau d'âne* devint bientôt la scène où se mêlent étrangement des sentiments de la terre et des racines familiales qu'une pensée furtive à la mort paraît traverser par le biais de la haute montagne. Ou encore son désenchantement sur une soirée de mai où il a été amené avec Jeanne dans une promenade qui a d'ailleurs suivi une après-midi où ils ont eu l'idée de ranger leurs «précieux travaux dans une grande caisse, qui y fut consacrée depuis ce jour-là-et dont l'intérieur, en satin neuf, avait une odeur résineuse très persistante.»<sup>43</sup> Ensuite, il nous fait part

d'une méditation qu'il ne tarde pas justement de mettre en liaison avec cette caisse qui serre désormais sa féerie après une longue description de cette promenade décevante:

*«Les belles soirées de mai! ... J'avais pourtant gardé de celles des années précédentes, un souvenir autrement doux; elles étaient donc ainsi?...Ce froid, ce ciel couvert, cette solitude des jardins? Et si vite, si mal finie, cette journée d'amusement avec Jeanne! En moi-même, je conclus à ce mortel: «Ce n'est que ça!» qui est devenu dans la suite une de mes plus ordinaires réflexions, et que j'aurais aussi bien prendre pour devise...En rentrant, j'allais inspecter dans le coffre de bois, notre travail de l'après-midi, et je sentais l'odeur balsamique des planches, qui avaient imprégné tous nos objets. Et bien, pendant très longtemps, pendant un an, pendant deux ans, ou plus. Cette même senteur du coffre de Peau d'âne me rappela obstinément cette soirée de mai, et son immense tristesse qui fut une des plus singulières de ma vie d'enfant.»<sup>44</sup>*

Aussi, le doute se dissipe-t-il quant à la relation que ce double tend à entretenir entre le sentiment relié à la mort et à ceux que peut provoquer l'espace puisque la déception de cette soirée de mai paraît être engendrée plutôt de celui-ci: *longue rue droite, quartier désert, ciel gris* qui n'inspirait au petit Julien que solitude, vide et néant. Chose qui semble tout à fait correspondre à cet *insondable dessous* qu'il évoque à la suite de sa méditation:

*«Du reste, dans ma vie d'homme, je n'ai plus guère retrouvé ces angoisses sans causes connues et doublés de cette anxiété de ne pas comprendre, de se sentir perdre pied toujours dans les mêmes insondables dessous; je n'ai plus guère souffert sans savoir au moins pourquoi.»<sup>45</sup>*

Propos qui semblent se réitérer avec Maurice Blanchot en parlant de *l'Ouvert*. Lequel désigne «l'espace du poème, l'espace orphique où le poète n'a sans doute pas accès.»<sup>46</sup> Le jeu comme l'explique Freud est le contraire de la réalité et non du sérieux. Encore ce sérieux transparait-il dans sa volonté d'engager sa tante Claire à lui surveiller son projet: «Je te confie tout ça, bonne tante!»<sup>47</sup> Aussi bien qu'à sa manière de régner en maître absolu sur sa chambre:

*«C'est aussi à cette époque que j'adoptai d'une façon presque exclusive la chambre de tante Claire pour faire mes devoirs et travailler à Peau d'âne. Je m'installai là comme en pays conquis, encombrant tout et n'admettant pas la moindre possibilité d'être gênant.»<sup>48</sup>*

Le fait qu'il lui permette de prendre complètement possession de cet espace intérieur. Et en vue de nouer harmonieusement l'espace du récit à celui de la mort, il a besoin d'un espace du monde. L'écrivain prend un énorme plaisir, se souvient-il, à jouer à ce théâtre créé par lui-même, il s'y adonne entièrement dans le sérieux qu'il pensait: *Peau d'âne* représente la vie telle qu'elle est, très imprégnée de la mort. Ainsi elle peut se réduire à la mort elle-même pour en être la meilleure figuration. Le rideau du théâtre improvisé incarne mieux cette image pour lui. C'est au gré du décor changeant qu'il pratique le jeu de la vie et de la mort en appliquant les règles qu'impose la loi de l'espace:

*«Bientôt aussi un nouveau décor de Peau- d'âne s'ébaucha, qui représentait un site de la période du lias; c'était dans une demi-obscurité, sous d'accablante nuées, un morne marécage, où parmi des prêles et des fougères, remuaient lentement des bêtes disparues.»<sup>49</sup>*

Changer le décor c'est agir sur l'espace pour rendre visible l'existence de la mort, pour lui faire place voire la loger. Ainsi *Peau-d'Âne* peut se résumer à ses yeux à la vie et à son illusion, au temps et à son caractère éphémère.

Nous nous rendons compte que c'est une sagesse qu'il a eue grâce au monde du théâtre joué puisqu'il l'a vécu. Une initiative qui représente également les prémices de sa vocation d'écrivain.

*«Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance.»<sup>50</sup>*

Voilà qu'il a transposé l'idée de la mort dans ce jeu tellement qu'elle a bouleversé sa vie en emportant sous ses yeux les personnes qu'il aimait l'une après l'autre. Il se mit donc à en faire presque l'inventaire dans *Le Roman*. Après cinq ans d'existence faite de merveilleux châteaux, prise de la vie du petit Pierre, *Peau d'âne* se range dans une boîte et toute sa féerie prend subitement fin, comme par magie. Les cartons dans lesquels les poupées ont passé à la fin étaient de ces choses transposées du monde où il vit. Freud rajoute un point sur ce sujet

*«En dépit de tout investissement d'affect, l'enfant distingue fort bien de la réalité le monde de ses jeux, il cherche volontiers un point d'appui aux objets et aux situations qu'il imagine dans*



*les choses palpables et visibles du monde réel. Rien d'autre que cet appui ne différencie le jeu de l'enfant du «rêve éveillé».*<sup>51</sup>

#### IV.1.1.2. Mise en abyme jouant le miroir:

La féerie de *Peau d'âne* lui a appris de s'approprier à la mort. Elle est créée à partir de son espace d'enfance: une maison de poupées qui finissent dans des boîtes à l'image de sa maison paternelle, peuplées de ses chères figures finissant une à une dans des cercueils.

Si *Peau d'âne* en tant que jeu incarne pour lui une mort symbolique; dans le conte, en parallèle, le personnage de la princesse n'est que projection de sa mère morte, chose qu'il ne dit pas probablement par réticence, comme la figure maternelle est emblématique pour lui; mais qu'il a préféré théâtraliser, tant que le théâtre a ce pouvoir de mieux dire les choses en transformant l'histoire en jeu qui lui permet de frôler la réalité. Le conte demeure pour lui, une incarnation de l'absurdité de la vie et de la fatalité de la mort. *Peau d'âne* passe pour ainsi dire pour une métaphore glissée dans *le Roman*. La notion où dorment «*les petite poupées mortes*» et de même emploie la même image de *la boîte* pour évoquer dans son journal du vendredi 21 avril 1889 le transport des reliques de ses aïeules dans le caveau familial :

«[...] dans une petite boîte neuve que nous avons apportée, on range, à côté des crânes, les longs os des jambes et des bras. [...] on cloue le couvercle de la petite boîte où les débris sont ensemble, et nous nous en allons, en l'emportant...»<sup>52</sup>

En somme, le conte commence par la mort incarnée dans le personnage de la mère agonisante. La princesse en est aussi la projection de cette dernière selon la mythologie grecque. Eros est le double de Thanatos. La fille ne devient-elle pas le fantôme de sa mère? Le père jette son dévolu sur sa fille et bute ainsi sur elle comme on bute sur la mort car nul ne choisit sa fille en mariage, d'autant plus qu'elle est mise devant cette épreuve de beauté puisque la déesse de la mort remplace Aphrodite dans ce cas, d'après Freud. Et si nous insistons encore à vouloir conférer à ce conte l'idée du miroir qu'il joue par rapport à PL., ou par rapport à son œuvre, nous dirions que *Peau d'âne* pourrait être Loti lui-même, il se représente en elle comme il a écrit *le Roman d'un enfant* à quarante ans et quelques années après Aziyadé où nous pouvons lire ceci en réplique soupçonneuse à la drôle posture de Samuel: «Cet amour est interdit dans mon pays.»<sup>53</sup> En effet, ce conte pourrait passer pour une mise en abyme reflétant par aspects la personnalité de Loti sans en être le calque, se contentant par-là d'être juste un miroir de quelques facettes. Ceci dit, pour parler de l'héroïne du conte, car si on parle du conte lui-même ou du jeu qu'il est devenu, l'on sera portée à l'étudier plus profondément, nous verrons presque sans peine l'intimité que l'auteur partage avec lui. Quant à hypothèse de rapprocher Loti de l'héroïne au point d'en faire une mise en abyme est a fortiori plausible voire fructueuse. L'inceste est un amour interdit aussi bien que l'homosexualité l'est dans ces milieux de protestants pratiquants desquels il est issu. Une projection s'est opérée facilement entre la réalité de l'écrivain qu'il est et le souvenir de l'enfant qu'il était lors de l'écriture du *Roman* d'une part et d'autre part entre l'imagination de cet enfant metteur en scène et sa mémoire qui est un réceptacle d'images macabres. Mais loin de toute autre considération, le double que recèle la réserve de l'auteur qui en regorge et qui marque toute son œuvre paraît, sans conteste, être décelé dans ce passionnant conte de *Peau-d'Ane*. Lisons cet extrait qui semble vouloir bien l'illustrer:

«Nous possédons maintenant, dans nos réserves, de pleines boîtes de personnages ayant chacun leur nom et leur rôle, et pour les défilés fantastiques, des régiments de monstres, de bêtes, de gnomes, modelés en pâte et peints à l'aquarelle.»<sup>54</sup>

Ce théâtre de *Peau-d'Ane* avec ses figurines et son décor que le modelage en pâte et la peinture à l'aquarelle rendent facilement doubles et multiples apparaît comme la maquette de l'œuvre lotienne plutôt son prototype.

Et sans plus tarder, l'auteur semble déclarer sa parenté à ce conte, sinon au personnage lorsqu'il parle du sort: «Toutes les entreprises de ma vie auront, ou ont eu déjà, le sort de cette *Peau-d'Ane*.»<sup>55</sup>

En définitive, la place accordée au conte de *Peau-d'Ane* est loin d'être légère ou sans effet sur l'œuvre lotienne au contraire, elle reflète bien des facettes de la vie de l'auteur pour ne pas dire toute sa vie avec ses succès et ses déboires. En outre, ce théâtre ainsi mis en scène remplit sa fonction de double du conte connu pour tel en reflétant de manière condensée et intense la mort à travers l'espace. Qui plus est, le double de œuvre.

#### IV.1.2. De La belle au bois dormant à son Château.

*Le château de la belle au bois dormant* est un recueil de dix-sept nouvelles relevant presque toutes du genre viatique et représentant la mort qui quelquefois se laisse apparaître, sans fard ni détour mais qui doit dans d'autres cas se deviner comme elle est toujours métamorphosée en filigrane. Fait que l'auteur fait transparaître d'emblée dans leurs titres. De prime abord, elles semblent toutes partager la même thématique bien qu'elles portent sur des thèmes différents et variés. Nous en retenons quelques-unes: *La maison des aïeules* fait un clin d'œil direct à la mort comme elle évoque l'origine. *Le château de la belle au bois dormant*<sup>56</sup> est un appel direct à la sauvegarde et la préservation de la nature, *La noyade du chat* raconte le dernier cri d'un chat agonisant, *L'agonie de l'Euzkalerrria* dénonce l'effet dévastateur du tourisme sur la ville basque qu'il qualifie de *pastiche* une fois perdu son charme... *Le gai pèlerinage de Saint-Martial* raconte un pèlerinage au sommet du mont St-Martial sur un ton ironique. *Premiers aspects de Londres, Berlin vue des Indes, Procession de Vendredi saint en Espagne*...

Ce recueil est une initiative littéraire- osons-nous le dire- à la protection de la nature et un soulèvement contre la mort de la civilisation partout où elle peut exister.

Telles que les choses se présentent, cette œuvre passe pour le double du fameux classique. Loti semble se contenter d'en pasticher le titre et de le faire figurer par-ici par-là dans les nouvelles racontées. Mais est-ce que ce pastiche ne s'en tient qu'à cela? Et pour quelles raisons le fait-il? Freud pense quant à lui que si nous sommes confrontés à:

«*Cette catégorie d'œuvres dans lesquelles nous devons reconnaître non des créations librement conçues, mais le remaniement de thèmes donnés et connus, ... Le créateur conserve une certaine indépendance qui se manifeste dans le choix du sujet et dans les changements souvent notables qu'il se permet à leur égard. Mais, en tant que ces sujets sont donnés, ils proviennent du trésor du folklore: Mythes, légendes, contes...mais, en ce qui concerne les mythes, il semble tout à fait probable qu'ils sont les reliquats déformés des fantasmes de désir de nations entières, les rêves séculaires de la jeune humanité.*»<sup>57</sup>

Il ne faudrait pas faire passer inaperçu ce sens de reliquat ici. PL., en reprenant ce conte veut peut-être faire surgir quelque chose de ce qui a subsisté de lui. Le folklore ne meurt pas et est sans conteste considéré comme l'origine de la littérature, du moment que l'oralité est la mère de l'écriture, donc c'est son point de départ. Et en cela il s'apparente à la mort puisqu'elle n'est autre que notre origine.

##### IV.1.2.1. Première nouvelle: Le mutisme de l'origine.

Considérons un peu cet extrait de *la maison des aïeules* où l'écrivain nous raconte le retour à la maison de ses ancêtres après de longues années d'absence en compagnie de son fils et de ses amis sur l'île d'Oléron, une île où il a passé d'inoubliables séjours de vacances lors de son enfance. Il nous fait part dans le *Roman d'un enfant*.

«*Mon fils, entre ses deux amis, attend impatiemment, au seuil de la maison muette, où il va pénétrer comme dans un château de la Belle-au-Bois-Dormant. Et moi, avec des sentiments autres, plus complexes, plus graves, avec une sorte de crainte religieuse, j'attends aussi que s'ouvre le portail vénérable.*

*La clef ne veut pas tourner. Le vent souffle en rafales chaudes. La maison, obstinément fermée, prend sous le ciel noir la blancheur des vieux logis arabes. Et, tandis que se prolonge notre attente, je regarde au bout de cette petite rue vide, tout de suite finie, tout de suite ouverte sur la campagne sans arbres, je regarde et je reconnais le déploiement de ces champs et de ces marais plats, tout cet horizon de quasi-désert qui, en cet endroit, figurant comme fond de ce quartier mort, me glaçait l'âme pendant mes séjours d'enfant chez les tantes de l'île...*

*Elle tourne enfin, la clef, et Véronique pousse devant nous la lourde porte.*

*Oh! Comment dire l'émotion de voir réapparaître, sous ces nuages de deuil, cette cour silencieuse des ancêtres!... Devant la façade intérieure aux auvents fermés, ce vieux perron, ces vieilles dalles verdies, tout cela envahi par la mousse et les herbes!... Je ne prévoyais pas ces aspects de cimetière. Et voici que j'ai le sentiment de pénétrer chez les morts, chez les aïeules mortes. Nulle part autant qu'ici et à cette heure le passé ne m'avait enveloppé de son linceul.*

*Des fantômes, mais des fantômes débonnaires et discrets, qui ne feraient aucune peur, doivent revenir se promener dans cette cour, lorsque le soir tombe: les aïeules en robe noire...»*<sup>58</sup>

*Le château de la belle au bois dormant*, c'est le titre choisi pour tout le recueil, il réapparaît dans la troisième page de cette même nouvelle pour servir de comparant à la demeure des aïeules. A laquelle il nous invite par un jeu d'intrigues comme pour nous préparer à une surprise: une clef qui s'obstine à ne pas tourner, un vent chaud qui souffle fort, une maison qui s'obstine à ne pas s'ouvrir et qui lui rappelle soudain une image de vieilles maisons arabes. Tout cela explique *la crainte religieuse* et *les sentiments complexes* et *graves* qui l'accablaient au seuil de la porte. Après, il se mit à faire succéder des descriptions relevant presque du même registre et évoquant la même sensation: *rue vide, campagne sans arbres, marais plat* pour finir par nommer les choses par leurs noms: *Cimetière, morts, linceul, deuil, fantômes*. Mais entre le registre du vide et celui de la mort il ne manque pas d'évoquer celui de l'oubli. *Auvent fermé* et de la vétusté *vieux perron, vieille dalle verdie*, doubles signes du mutisme et de l'origine qu'une poésie de l'espace tombal vient renforcer: *tout de suite fini, tout de suite ouvert, figurant comme fond du quartier mort*. Cette description en crescendo marquant une gradation qui va de l'insinué au dit, de la crainte à l'épouvante, pour s'ouvrir sur la mort prouve le sérieux avec lequel l'écrivain prend cette thématique qui peut sembler parfois banale à force d'avoir la facilité d'en parler. Le double apparaît lorsqu'il se plaît à appeler la maison de ces ancêtres le château de... et se met à se rappeler son enfance et la peur que lui inspire ce paysage autrefois. Ne fait-il pas un rapprochement entre lui et l'héroïne du conte qui a dû quitter son château pour fuir la mort? Que lui-même a un vieux manoir bien caché dans la campagne auquel il peut revenir après ses longs voyages entrepris entre terre et mer. Qu'autant qu'elle il fut bercé par des fées bienfaisantes. Les vieilles aïeules étaient les anges gardiennes de son enfance. La preuve, il les faisait réapparaître à la fin du texte en guise d'âmes enchanteresses du lieu.

En somme, le mutisme qu'il souligne fort bien par une phrase nominale *Cours silencieuse des ancêtres* transparait à travers tout le réseau sémantique du texte qui sonne le silence : *portail vénérable, nuage de deuil, aspect de cimetière, robes noires*... Tout cela inspire la mort. Tout mutisme l'est d'ailleurs. Freud y voit une image qui se répète souvent dans les contes populaires pour faire allusion au thème de la mort qui les traverse.<sup>59</sup> Celle de l'origine ne l'est pas à titre moindre et est représentée par *la maison des aïeules, principal motif de la création de ce double*.

#### IV.1.2.2 Deuxième nouvelle: La cachette de la beauté.

Pastiché en *Le château de la belle au bois dormant*, L'écrivain le marque d'un post-scriptum pour indiquer l'adresse exacte du château dont il est question dans ce texte. Ce récit est un hymne à la nature.

Point de personnages et point d'actions. De *Madame Chrysanthème*, il a écrit en dédicace à la duchesse de Richelieu: «*Bien que le rôle le plus long soit en apparence à madame Chrysanthème, il est bien certain que les principaux personnages sont Moi, le Japon et l'effet que ce pays m'a produit.*»<sup>60</sup> De cette œuvre il aurait dit s'il en avait fait le commentaire, un désert d'arbres et une belle qui n'est présente que par son château- comme il a rajouté ce petit détail de *château* au titre original- et d'ailleurs, une belle qui dort réellement dans le bois, suivant la logique de cet intitulé, n'y est pas. Dans ce récit elle a bien subi le sort qu'on lui jeta dans le conte; ce qui la rend doublement absente. L'entourer ainsi de mystère est fait à dessein pour lui conférer le véritable statut de beauté qui la met de plain-pied avec la mort. C'est une peinture qui emmène le lecteur dans un pays lointain sans limites et sans situation précise, un pays de nulle part ou plutôt de chimères aux dires de Rousseau: «*Le pays des chimères est seul digne d'être habité tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas.*»<sup>61</sup> C'est une invitation au paradis perdu. A dire qu'il est allé voir le manoir de la princesse après cent ans de sommeil accompli où une éternité de silence règne en maître absolu. C'est un hymne à la mort.

L'écrivain s'occupe de la suite du conte original, c'est-à-dire qu'il se préoccupe de la princesse; laquelle n'est présente que par le nom, pendant ce sommeil éternel pour nous faire découvrir son château somptueux au fond d'une forêt interminable. C'est une princesse fantôme. Il s'est laissé promener l'imagination dans cet immense jardin où magnificence et félicité s'allient à jamais pour n'en faire plus qu'une chose. Il y a un message implicite, on dirait, qui dit qu'après la mort il ne reste plus rien hormis ces vestiges. C'est pourquoi, toute l'attention de l'écrivain est portée sur ce château et sur la forêt qu'il l'entoure. Il les fait apparaître comme

derniers vestiges. Il s'en occupe et incite à s'en occuper comme seuls signes de la civilisation des hommes. C'est un hymne à la civilisation.

*Un château de la belle au bois dormant*, indique l'endroit de son habitation, l'endroit où elle est abritée mais surtout Cachée, comme elle n'en sort jamais, ce qui fait un signe irréfutable de la mort, selon Freud. Le château est la cachette de la princesse. C'est sa tombe. Une figure explicite de la mort. Il y a aussi cette image de l'inatteignable et l'inaccessible qui règne sur le paysage comme la princesse demeure hors d'atteinte, de par les ronces et les arbres qui couvrent son château. Et c'est une double image de la mort. Car personne ne veut l'atteindre, ce sort. De surcroît, «On ne se figure point ce qu'on voit»<sup>62</sup> et sur ce point la mort atteint ce stade de beauté sublime vu ce caractère invisible qui lui est propre.

L'autre image est celle de la belle princesse, puisque d'après Freud, comme nous l'avons déjà expliqué Aphrodite prête sa beauté à la déesse de la mort, une fois que le choix du mariage est jeté sur elle parmi ses sœurs. Ici, Freud évoque le fameux thème du choix entre les trois sœurs et s'étonne de la contradiction qui en surgit et qui consiste à toujours choisir la mort (la plus belle, la plus fidèle, la plus sage), «que pourtant nul ne choisit, dont on devient la proie que par le destin seul.»<sup>63</sup> De même, dans le cas de ce conte, c'est le sort de la mort elle-même qui est jeté à la princesse, en outre elle doit s'évader et se soustraire à la vue pendant des années pour qu'elle puisse y échapper, nous supposons que ce détail est loin d'être insignifiant. Cela rejoint la conception Rousseauiste de l'objet désiré qui consiste à dire que la vraie beauté est celle qui est bien dissimulée aux regards. C'est un hymne à la beauté.

## IV.2. Le double pictural

### IV.2.1. Les aventures de pygmalion piquemouche: Miroir de mise en abyme de soi et double du *Mariage de Loti*

Agé d'à peine 14 ans, le petit Julien réalise avec sa sœur Marie Bon<sup>64</sup>, son aîné de 19 ans, un dessin animé, en dédicace à leur frère lointain, Gustave qui était en Polynésie à cette époque-là.

*«Ce document n'est pas daté. Toutefois, la mention de Marie Bon inscrite sous le titre, de même que la dédicace à Gustave Viaud, le frère lointain, encore en vie, laissent supposer que le texte a été écrit août 1864 (le mariage de Marie) et mars-avril (le décès annoncé de Gustave)... Il est difficile de définir la part de la création de chacun des auteurs.»<sup>65</sup>*

En collaboration avec sa sœur, Julien fait, à travers cette œuvre, un clin-d'oeil à Gustave, son frère aîné et exemple de marin et de voyageur. Il raconte à l'aide de petits dessins à caractère imaginaires, fantasques et morbides. (L'interview) en s'inspirant de son maître d'école Topffer, le récit d'un personnage appelé *Pygmalion Piquemouche* qui parcourt le monde à la recherche d'aventures.<sup>66</sup> Le destin veut que ce projet précède de peu la disparition de Gustave auquel une autre dédicace sera faite mais indirectement cette fois-ci, dans *Le Mariage de Loti* où il sera question de suivre ses traces à l'île de Tahiti. Ce double de Gustave se laissera désormais montrer entre les lignes du texte Lotien. Ainsi que sous cette forme romanesque, quelques années plus tard, en 1872 les trois frères se retrouveront, une fois de plus, unis par le voyage, la correspondance et la mort. -Bien que l'écrivain ne cherche guère à se dissimuler en écrivant ce roman qui se veut d'emblée autobiographique comme son titre l'indique, il n'aurait pas pu échapper au procédé du brouillage identitaire pratiqué ordinairement en autofiction et tout au long de son œuvre. Dans l'une des lettres envoyées à sa sœur, nous pouvons lire ceci: «Harry Grant (Loti avant le baptême), à sa sœur à Brightbury, comte de Yorkshire (Angleterre)»<sup>67</sup> Son frère s'appelait *George Grant* dans le roman. -Ce dessin animé vient une fois de plus illustrer cette harmonie familiale-. En somme, cette œuvre pourrait être un miroir de mise en abyme du Moi conscient de Loti, qui se manifestera dans *le Mariage de Loti* qui serait probablement son double.

### IV.3. Le double de soi, ou l'autofiction<sup>68</sup> entre un Narcisse et des Pygmalions:

*«Oh Dieu! Quelle guerre cruelle!  
Je trouve deux hommes en moi.»<sup>69</sup>*

Le sentiment de Narcisse et de Pygmalion se mêlent et se confondent perpétuellement dans l'œuvre lotienne. Son narcissisme s'accroît autant que son désir de devenir la Galatée de tous ses admirateurs augmente.

«Savoir... que quelqu'un rapporte toutes ses pensées, tous ses actes vers vous; que vous êtes un centre, un but, en vue duquel une organisation aussi délicatement compliquée que la vôtre, vit, pense et agit! Voilà qui vous rend forts!»<sup>70</sup>

Il veut en faire tous des Pygmalions, lui pourtant n'a pu l'être qu'une seule et unique fois de sa vie, à la mort d'Aziyadé. A savoir si ce personnage existe réellement. Loti, n'aime pas vraiment, paraît-il. Il considère la femme comme un objet de plus qui lui permet de se faire valoir. Pour l'aimer d'un vrai amour qui consiste à faire d'elle son double il faudrait qu'elle soit morte. Cet égoïsme l'accompagne dans tous ses voyages et c'est en vertu de lui qu'il se change en Arabe, en Turc, en officier ou en simple soldat, pour l'exercer et l'affiner davantage. Il se tue en tant que Loti pour renaître dans d'autres, dans d'autres vies et avec d'autres sentiments mais vainement car il reste apparemment toujours le même. «[...] bien étrange et bien déplaisant, ce Loti qui se déshabille à la Hassan comme on se coiffe à la Capoul<sup>71</sup>, puis changeant de modèles aborde, l'emploi des Rolla.» Dit Claude Martin.<sup>72</sup> Cette expérience est condamnée à l'espace puisqu'il se change au gré de lui. Et c'est le voyage qu'il lui permet de le mettre en valeur, ce Loti multiple.

Loti, disait ostensiblement: «Je sens plusieurs moi en moi».<sup>73</sup> Ses doubles, nous en percevons la coexistence dans Aziyadé de manière particulière. Roman qui se prête à plusieurs interprétations, en fait. Dans les autres romans, ils partagent plutôt des liens avec le vrai Loti.

Mais il faut vite se méfier de les traiter d'autofiction, dit J-P Montier,<sup>74</sup> comme il a vécu selon Alain Quella-Villéger, la vie des romans. Loti s'immisce réellement dans la peau de ses personnages, il n'y a pas de roman dans son œuvre qui ne soit le reflet de son expérience personnelle hormis peut-être *Ramuntcho* et *le Roman d'un Spahi* ou les héros paraissent ne rien partager avec lui de manière notoire -à première vue- Or, c'est tout le contraire, Ramuntcho n'est autre que Raymond Guenza. L'un de ses trois fils donnés en secondes noces. Et Jean Peyral- le spahi du Sénégal qui s'entiche à l'instar de lui de Fatou-Gay-ce n'est que lui-même. Seuls les noms sont changés, tout le reste frôle de près la réalité. Ces deux romans sont de pures autofictions puisque le pacte autobiographique fausse sérieusement les inexactitudes référentielles. Impliqué dans tous ses romans et souvent en tant que protagoniste, Loti se raconte insatiablement. Cela semblerait toutefois différent à chaque récit comme il le faisait à chaque fois avec la même verve et le même plaisir notés mais renouvelés tant la richesse de son esprit s'y prête et la profondeur de son âme y dispose. Et c'est à cela que son œuvre doit tout son charme.

Ce sont des autobiographies toutes faites, avec de légères autofictions par-ci, par-là, qui n'hésitent guère devant des «Je», devant des «Moi». Dans *Mon frère Yves*, il devrait s'agir de lui-même pour ainsi afficher ce «mon» dans le titre. Dans *Aziyadé* par contre, il nous fait assister à une parade de Lotis: Loti est le lieutenant britannique d'une part, Arif effendi est l'aventurier à tout risquer d'autre part, qui ne sont autres que les deux visages du héros-narrateur (Je). «[...] Un jeune officier de la marine anglaise, récemment engagé au service de la Turquie sous le nom de Arif-Ussam-effendi.»<sup>75</sup> Ainsi, l'auteur se décrit-il à la fin d'Aziyadé. Un jeu de rôles employé à dessein, pense-t-on, car ce roman semble renfermer quelque mystère que l'écrivain a réussi tant bien que mal à dissimuler puisque plus d'un critique prétend parvenir à le démystifier. Les différentes identités qui s'y manifestent auraient pour objectif d'éviter qu'un éventuel ton de réalité fadasse ne s'installe dans la narration du récit qui se bifurque sur tant d'autres par manque de linéarité. Elles contribuent ainsi à embrouiller les pistes du lecteur averti mais pourront bien témoigner d'un trouble de personnalité, qui s'avère salutaire, voire substantiel à l'auteur. Thomas Mann disait à ce propos que «L'amour de soi-même est toujours le commencement d'une vie romanesque... C'est seulement quand le moi est un problème, qu'il y a un sens à écrire.»<sup>76</sup> Quand tout va bien, par contre, l'écrivain n'en sera que médiocre. Trouble de personnalité disons-nous, Freud intervient pour nous éclaircir quant à cette dépendance entre les désirs et les fantasmes qui se produit pendant le rêve éveillé. Il dit proprement:

«L'homme heureux n'a pas de fantasmes, seul en crée l'homme insatisfait. Les désirs non satisfaits sont les promoteurs des fantasmes, tout fantasme est la réalisation d'un désir, le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction.»<sup>77</sup>

Les différents Moi de PL., sont des fantasmes dans ce cas réalisant bien des désirs. Il y en a un que Loti ne se gêne guère de l'exprimer, celui de l'immortalité. Otto Rank trouve que des Moi

aussi multiples dans une œuvre font preuve de dédoublement et ne sont autres que des projections à l'infini et des satisfactions de ce désir. Freud semble s'accorder avec lui quand il groupe les désirs dans deux directions principales. Ce sont d'après lui, soit ambitieux, servant à exalter la personnalité, soit érotiques. Aussi, le déguisement reste-il le meilleur moyen de réaliser à la fois les deux types de désirs.

PL., a vécu la plupart de ses romans, souvent en acteur, rarement en spectateur. Il a écrit la vie qu'il a vécue, et c'est cela qui lui assure son timbre original. Son œuvre qui s'appuie principalement sur un journal intime répond fortement au critère de la sincérité. Il lui est vital d'être lui-même en écrivant même s'il préfère se manifester à travers l'autre. Otto Rank le relie au sort de la mort, ce dédoublement, auquel il fallait à tout prix échapper. D'où son tourment. Serions-nous alors contrainte de porter ce jugement de O. Rank sur toute écriture faisant preuve de dédoublement? Jacques Dériida, n'hésite pas à parler sans fard de condamnation en déclarant que «La condamnation de l'écriture est aussi, comme il va de soi, une condamnation ambiguë du masque.»<sup>78</sup> Quel verdict! Sa force pourtant ne tarde pas à s'atténuer devant un Loti épuisé après les vaines tentatives de déguisement qui marquent son œuvre; il note dans son journal en 1884: «Je retombe assez tristement sur moi-même.»<sup>79</sup> L'adverbe vient souligner la déception que peut lui causer une telle vérité. Ainsi que se mettre dans la peau de l'autre demeure une sorte de jeu, une passion voire une raison d'écrire puisqu'elle lui permet de nourrir le désir ambitieux- si nous empruntons le mot de Freud- de l'immortalité.

## V- Conclusion:

Pierre Loti a toujours un double en réserve parce qu'il est un grand observateur des images et à force d'en observer, il en est devenu un inventeur. Mais seulement il ne peut inventer d'un rien. C'est pourquoi, il «affirme ne jamais inventer.»<sup>80</sup> Il se réfère toujours à une forme préétablie pour fabriquer la propre sienne et c'est ainsi qu'il se met à créer des doubles, et en abondance à partir de modèles tout faits, qu'il recrée avec quelques modifications près. Aussi continuent-ils à être des copies en dépit de toute l'originalité qui les caractérise. Ce double peut-être textuel, ou pictural, et quel que soit son type, il est générateur de mises en abyme, de jeux de miroir, d'autofictions, de pastiches ...etc. Pour les créer, l'écrivain s'inspire d'images construites sur l'idée fixe de la mort où l'espace fait partie intégrante. Lequel serait forcément relatif au propre sien, ou à son imaginaire. C'est pourquoi ces doubles interpellant tour à tour: Gustave, sa mère et Loti lui-même mêlés naturellement à la mer, à la maison qu'il a tant chérie, aux pays qu'il a visités ...etc. Ils permettent de mettre en relief la hantise de la mort et se réduisent toujours à des doubles de soi. Les doubles dans l'œuvre de Loti sont construits de rêveries, et de fantasmes et vont se manifester en souvenirs de lecture, tel le conte de *Peau d'âne* où l'iconicité du souvenir se mêle bon gré mal gré à l'expérience personnelle au milieu des flots d'impressions qui submergent son œuvre. Cela s'avère être à l'origine de bien des images qui peuvent devenir des mises en abyme, ou des pastiches tel le conte *De la belle au bois dormant. Les aventures de Pygmalion Piquemouche*<sup>81</sup> où il met en scène son frère Gustave en guise de projection de soi. D'autre part, l'autofiction est à l'honneur du romanesque où les souvenirs sont bien prêts à surgir et à monter à la surface du conscient pour l'alimenter, la doublure se fera inéluctablement montrée. Sinon, en dehors de tous les souvenirs vécus et des images qu'ils génèrent, l'imagination créatrice est le propre de la littérature. N'est-elle pas en mesure de se contenter d'elle-même et de créer du néant? Mais, non. Seul Dieu en est capable. Loin de lui-même, l'auteur qui parvient à se libérer du Moi par le biais de l'imagination ne fait que calquer ce qui existe déjà. Justement, Loti s'essaie à l'instar de ses prédécesseurs et de ses successeurs inlassablement à cet exercice de création littéraire et s'évertue de le réussir. Roger Caillois dit à ce propos: «Les prestiges du rêve tiennent [...] aux phénomènes de hantise, de possession, de substitution de personnalité. D'un autre côté, ils s'appareillent à la création littéraire.»<sup>82</sup>

Ceci dit, tous ces doubles remarquons-nous sont faits d'images qui se réduisent à une seule, directement liée à un soi aux prises avec l'idée fixe de la mort. Le retour à l'enfance en demeure le meilleur raccourci qui permette de vivre en toute imagination les images de la réalité comme le pense Bachelard. Laquelle s'avère la mort en l'occurrence de Loti qui pour se représenter lui-même doit la conjurer avec l'espace: la maison, la mère, la mer, la cachette, le château, les

poupées, les boîtes, les canards... Autant d'archétypes composant un monde féérique dont le contour est bien cerné depuis l'enfance.

Nous avons mené cette recherche à partir d'un corpus composé de huit œuvres de Pierre Loti dont l'une est un dessin animé, à savoir: *Les aventures de Pygmalion Piquemouche et sa petite fiancée*. Des extraits repérant des doubles sont pris pour être analysés. Face au dessin et au *Château de la belle au bois dormant* nous nous sommes trouvée devant des doubles tout faits, alors nous nous sommes contentée d'un résumé du dessin et d'un extrait du recueil- après l'avoir brièvement présenté- pour effectuer l'analyse. Laquelle est toujours faite à la lumière des théories en question dans l'introduction.

Au final, Loti est un observateur de l'image, il en est devenu un fabricant. Entre les deux, il revit l'impression, le souvenir, le rêve dans la rêverie qui fait naître le double.

Mais si Loti n'avait pas eu une enfance heureuse riche en rêves et en souvenirs, pour écrire saurait-il en inventer une et recommencer le rêve?

<sup>1</sup>- Léonard de Vinci.

<sup>2</sup>- J-J. Rousseau.

<sup>3</sup>- P. Loti. «Le roman d'un enfant». Paris: Gallimard. 1999. P 92.

<sup>4</sup>- Julien avait environ entre quatre et cinq ans à la mort de sa grand-mère aux chansons.

<sup>5</sup>- L. Millet. «La pensée de Rousseau». Paris: Bordas. 1966. P 150.

<sup>6</sup>- Ibid.

<sup>7</sup>- N. Martinière. «La figure du double». PUR. 2008. PP. 17-35. URL: <https://books.openedition.org/pur/30754?lang=fr>. Consulté le 17/11/2020.

<sup>8</sup>- O. Rank. «Don Juan et le double». 1932. P 11. URL: <https://docplayer.fr/107997-Don-juan-et-le-double.html>. Consulté le 27/11/2022.

<sup>9</sup>- Ibid.

<sup>10</sup>- Ibid. P 54.

<sup>11</sup>- Coran. El Bakara. p. 62.

<sup>12</sup>- N. Martinière. *Op. Cit.*

<sup>13</sup>- O. Rank. *Op. Cit.* P 87.

<sup>14</sup>- Ibid.

<sup>15</sup>- Ibid.

<sup>16</sup>- G. Roux. «La question générique chez Pierre Loti: le cas de la forme brève au travers de deux exemples, "Les Trois dames de la Kasbah" et "Suleïma"». Communication prononcée le 15 mai 2010 lors du séminaire « Pierre Loti ». Université Sorbonne-Nouvelle (Paris III).

<sup>17</sup>- Ibid.

<sup>18</sup>- Appellation que donnent Bruno Vercier au *Roman d'un enfant*.

<sup>19</sup>- P. Loti. «Le roman d'un enfant». *Op. Cit.* Préface de Bruno Vercier P 27.

<sup>20</sup>- Initiales de Pierre Loti.

<sup>21</sup>- S. Freud. «Essai de psychanalyse appliquée». Paris: Gallimard. 1933. P. 79.

<sup>22</sup>- Vers par lequel Jean de la Fontaine atteste *Peau d'âne* dans sa fable.

<sup>23</sup>- M. Soriane. «Peau d'âne». URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/peau-d-ane/>. Consulté le 23/11/2020.

<sup>24</sup>- Ibid.

<sup>25</sup>- Des verts et des pas mûrs, mythologie du texte.

<sup>26</sup>- «Psychanalyse du conte Peau d'Ane». URL: <https://www.etudier.com/dissertations/Psychanalyse-Du-Conte-Peau-d-Ane/129876.html#>. Consulté le 23/11/2020.

<sup>27</sup>- Universitaire américaine ayant consacré un essai à ce cycle de contes: The Donkey skin, folktale cycle.

<sup>28</sup>- Ce conte doit provenir d'Afrique ou d'Inde.

<sup>29</sup>- Christine Godelberg.

<sup>30</sup>- Le substantif est répété à dessein dans cette phrase.

<sup>31</sup>- Cet âne enchanté est donné en cadeau au roi à la naissance de la princesse.

<sup>32</sup>- P. Loti. «Le roman d'un enfant». *Op. Cit.* P 150.

<sup>33</sup>- Concept de Gaston Bachelard.

<sup>34</sup>- G. Bachelard. *Op. Cit.* P 92.

<sup>35</sup>- P. Loti. «Le roman d'un enfant». *Op. Cit.* P 190.

<sup>36</sup>- Ibid. P.P 190-191.

<sup>37</sup>- S. Freud. *Op. Cit.* P 74.

<sup>38</sup>- P. Weigel. «Les arts de spectacle dans trois récits de voyage de Pierre Loti». 2000. **URL:** [https://www.fabula.org/anciens\\_colloques/frontieres/PDF/Weigel.pdf](https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/PDF/Weigel.pdf). Consulté le 12/12/2020.

<sup>39</sup>- P. Loti. «Le roman d'un enfant». *Op. Cit.* P 191.

<sup>40</sup>- Ibid. P 191.

<sup>41</sup>- Ibid. P 151.

<sup>42</sup>- Ibid. P 152.

<sup>43</sup>- Ibid. P 153.

<sup>44</sup>- Ibid. P 155.

<sup>45</sup>- Ibid. P 156.

<sup>46</sup>- G. Blanchot. «L'espace littéraire». Paris: Gallimard. 1955. P 184.

<sup>47</sup>- P. Loti. «Le roman d'un enfant». *Op. Cit.*

<sup>48</sup>- Ibid.

<sup>49</sup>- Ibid.

<sup>50</sup>- S. Freud. *Op. Cit.* P 73.

<sup>51</sup>- Ibid.

<sup>52</sup>- P. Weigel. *Op.Cit.*

<sup>53</sup>- P. Loti. «Aziyadé». Paris: Gallimard. 1991. P 59.

<sup>54</sup>- P. Loti. «Le roman d'un enfant ». *Op. Cit.* P 191.

<sup>55</sup>- Ibid.

<sup>56</sup>- C'est le titre de la première nouvelle du recueil.

<sup>57</sup>- S. Freud. *Op. Cit.* P 79.

<sup>58</sup>- P. Loti. « Le château de la belle au bois dormant ». **URL:** <https://www.gutenberg.org/ebooks/16465>. Consulté le 12/10/ 2017.

<sup>59</sup>- S. Freud. *Op. Cit.*

<sup>60</sup>- P. Loti. «Madame Chrysanthème». Paris: Calmann- Lévy. 1923. P 56.

<sup>61</sup>- J-J. Rousseau. «La nouvelle Héloïse». **URL:** <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5767388w.texteImage>. Consulté le 30/12/2020.

<sup>62</sup>- Ibid.

<sup>63</sup>- S. Freud. *Op. Cit.* P 98.

<sup>64</sup>- C'est son nom de femme mariée.

<sup>65</sup>- M. Jarnoux. «Les aventures de Pygmalion Piquemouche au Théâtre de la Coupe d'Or 12 et 13 mai 2017». 2017. **URL:** <http://pierreloti.eu/?p=2465>. Consulté le 30/12/2020.

<sup>66</sup>- Manifestement Julien et Marie se sont inspirés de Monsieur et de Madame Jolibois et de l'histoire véritable de Monsieur Vieux-Bois dont ils essayent de retrouver la vaine comique, caricaturale et absurde. (Olivier Dhénin d'après Pierre Loti).

<sup>67</sup>- P. Loti. «Le Mariage de Loti». Paris: Calmann-Lévy. 1976. P 9.

<sup>68</sup>- L'autofiction est un néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky en vue de présenter son deuxième ouvrage *Fils*. Ayant la facture des mémoires, il est loin d'être dénué d'ambition artistique, sans être pourtant une autobiographie précise Philippe Gasparini. Pour qui l'autofiction est un genre qui confie le langage à l'aventure et l'aventure au langage. (Ph. Gasparini. «Autofiction, Une aventure du langage ». Le Seuil, collection "Poétique". 2008. Fabula: <https://www.fabula.org/actualites/23940/ph-gasparini-autofiction-une-aventure-du-langage.html>. Consulté le 12/12/2020.)



- <sup>69</sup>- J. Tramson. «Le double et l'image de la création dans la littérature française ». 32. 1980. P 219. sur Cahiers de l'Association internationale des études françaises: <https://www.persee.fr/doc/cai>. Consulté le 12/12/2020.
- <sup>70</sup>- P. Loti. «Aziyadé». *Op.Cit.* P 176.
- <sup>71</sup>- Victor Capoul (1839-1924), ténor d'opérette, alors célèbre pour sa voix de velours autant que pour sa coiffure à raie au milieu. (P. Loti. «Aziyadé». Ibid. Préface P. 16.)
- <sup>72</sup>- Ibid.
- <sup>73</sup>- C. Juillard. «Imaginaire et orientalisme chez les écrivains français du XIX<sup>ème</sup> siècle». 1995-1996. P 183. URL: <https://iremno.org/wp-content/uploads/2016/02/1619.juillard.pdf>. Consulté le 10/02/2018.
- <sup>74</sup>- J-P. Montier. «Le jeu des poupées japonaises de Pierre Loti ». 2016. URL: <https://books.openedition.org/pur/55974?lang=fr>. Consulté le 21/11/2020,
- <sup>75</sup>- P. Loti. «Aziyadé ». *Op. Cit.* P 241.
- <sup>76</sup>- J. Tramson. *Op.cit.* P 219.
- <sup>77</sup>- S. Freud. *Op. Cit.* P 73.
- <sup>78</sup>- J. Tramson. *Op. cit.*
- <sup>79</sup>- E. Fougère. «Les îles de Pierre loti: rêves ou regrets d'ailleurs ou les commencements derniers». Revue de l'Histoire littéraire de la France. 103. 2003. P 847. URL: <file:///C:/Users/Pc/Desktop/iles%20de>. Consulté le 12/12/2020.
- <sup>80</sup>- P. Loti. «Roman d'un enfant». *Op. Cit.* Préface de Bruno Vercier P 11.
- <sup>81</sup>- Le titre exact du document de Loti: Pygmalion Piquemouche et Mlle Clorinda, sa petite fiancée. Il s'agit effectivement d'un titre à rallonge, à la fois dans l'esprit de Topffer et de ce que pouvaient être certains romans du XIX<sup>e</sup> siècle. (A. Quella-Villegers. «Pour Pierre Loti dessinateur, écrivain et marin Topffer est un phare!» 2009. URL: <https://n9.cl/3qk9m>. 12/12/2020.)
- <sup>82</sup>- J. Tramson. *Op.Cit.*

## Référence bibliographique

- Bachelard G. (1960). «**Poétique de la rêverie**», Paris: PUF.
- Blanchot M. (1955). «**L'espace littéraire**», Paris: Gallimard.
- Coran, El Bakara.,
- Fougère E. (2003, 04). «**Les îles de Pierre loti: rêves ou regrets d'ailleurs ou les commencements derniers**», Revue de l'Histoire littéraire de la France, 103, pp. 847- 860, URL: <file:///C:/Users/Pc/Desktop/iles%20de>, consulté le 12/12/2020.
- Freud S. (1971). «**Essais de psychanalyse appliqués**», Paris: Gallimard.
- Jarnoux M (2017, 01 15). «**Les aventures de Pygmalion Piquemouche au Théâtre de la Coupe d'Or 12 et 13 mai 2017**», URL: <http://pierreloti.eu/?p=2465>, consulté le 30/12/2020.
- Juillard C. (1995-1996). «**Imaginaire et orientalisme chez les écrivains français du XIX<sup>ème</sup> siècle** », in conférence Hiver, URL: <https://iremno.org/wp-content/uploads/2016/02/1619.juillard.pdf>, consulté le 10/02/2018,
- Gasparini Ph. (2008). «**Autofiction, Une aventure du langage**», Le Seuil, collection "Poétique", Fabula: <https://www.fabula.org/actualites/23940/ph-gasparini-autofiction-une-aventure-du-langage.html>, consulté le 12/12/2020.
- Loti P. (1923). «**Madame Chrysanthème**». Paris: Calmann-Lévy.
- Loti P. (1966). «**Madame Chrysanthème**». Paris: Calmann-Lévy.
- Loti P. (1976). «**Le Mariage de Loti**». Paris: Calmann-Lévy.
- Loti P. (1991). «**Aziyadé**». Paris: Gallimard.
- Loti P. (1999). «**Le Roman d'un enfant**». Paris: Gallimard.
- Loti P. (s.d.). «**Le château de la belle au bois dormant**», in ebooks: <https://www.gutenberg.org/ebooks/16465>, consulté le 12/10/2017,
- Martinière N. (2008). «**Figure du double**», PUR, pp. 17-35, URL: <https://books.openedition.org/pur/30754?lang=fr>, consulté le 17/11/2020,
- Millet L. (1966). «**La pensée de Rousseau**». Paris: Bordas.
- Montier J-P. (2016). «**Le jeu des poupées japonaises de Pierre Loti**», in Presses Universitaires de Rennes, pp. 169- 186, URL: <https://books.openedition.org/pur/55974?lang=fr>, consulté le 21/11/2020.

- «**Psychanalyse du conte Peau d'Ane**», URL: <https://www.etudier.com/dissertations/Psychanalyse-Du-Conte-Peau-d'Ane/129876.html#>, consulté le 23/11/2020.
- Quella-Villegers A. (2009). «**Pour Pierre Loti dessinateur, écrivain et marin Topffer est un phare!**», URL: <https://n9.cl/3qk9m>, consulté le 12/12/2020.
- Rank O. (1932). «**Don Juan et le double**», URL: <https://docplayer.fr/107997-Don-juan-et-le-double.html>, consulté le 27/11/2022.
- Rousseau, J-J. (s.d.). «**La nouvelle Héloïse**», URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5767388w.texteImage>, consulté le 30/12/2020,
- Roux G. (2010, 05 15) «La question générique chez Pierre Loti: le cas de la forme brève au travers de deux exemples, "Les Trois dames de la Kasbah" et "Suleïma"». Communication prononcée lors du séminaire «Pierre Loti». Université Sorbonne-Nouvelle (Paris III).
- Soriane M. (s.d). «**Peau d'âne**», URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/peau-d-ane/>, consulté le 23/11/2020.
- Tramson J. (1980). «**Le double et l'image de la création dans la littérature française**», in Cahiers de l'Association internationale des études françaises, (32), pp. 205- 220, URL: <https://www.persee.fr/doc/cai>, consulté le 12/12/2020.
- Weigel P. (2000, 01 20). «**Les arts de spectacle dans trois récits de voyage de Pierre Loti**», Fabula: [https://www.fabula.org/anciens\\_colloques/frontieres/PDF/Weigel.pdf](https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/PDF/Weigel.pdf), consulté le 12/12/2020.