

GÉRARD DE Nerval OU L'EXOTISME MIS EN QUESTION : LA SUBVERSION DE LA PEINTURE ORIENTALISTE DANS LE VOYAGE EN ORIENT

Marie LEGRET

marielegret@yahoo.fr

Université de Paris IV – Sorbonne. France

Résumé :

On se propose d'analyser la mise en place par Nerval dans le Voyage en Orient d'une esthétique picturale qui dépasse à la fois l'orientalisme traditionnel et le point de vue documentaire. En effet, si Nerval, influencé par son compagnon Camille Rogier, s'écarte d'une peinture orientale trop facile et montre des femmes plus voilées qu'accessibles et des barbiers très discrets, l'exigence d'objectivité, le reportage ne résumant pas son parti pris. Ayant préparé son voyage par de nombreuses lectures et une très grande culture, l'auteur affrontera le contraste, le désappointement d'un Orient réel à la fois plus difficile et moins immédiat et rutilant que l'Orient rêvé. Son étonnement sera le prélude à une tentative de regarder réellement l'autre, de tenter de le connaître sans le juger. Mais la fusion avec la culture orientale est impossible, le dialogue parfaitement égalitaire ne se réalise pas : en rendant dans ses tableaux ce vide, cette faille qui dénoncent l'impossibilité d'un savoir définitif et universalisable, Nerval choisit de mêler à sa fascination le récit de certains doutes, voire certains échecs, et donne ainsi à ses images orientales la fragilité d'un regard authentique.

Mots-clés : peinture orientaliste, altérité, regard, Camille Rogier, énigme.

« Je l'ai vue ainsi, je l'ai vue : ma journée a commencé comme un chant d'Homère ! C'était vraiment l'aurore aux doigts de rose qui m'ouvrait les portes de l'Orient ! »¹. Cette première impression enthousiaste de la terre grecque, résume d'une certaine façon la multiplicité du regard de Nerval sur l'Orient. Regard nourri de littérature tout d'abord, regard marqué par l'imagination ensuite : du « chant d'Homère » à l'« Aurore aux doigts de rose », l'Orient est également un Orient de rêve, un Orient que l'imagination va contribuer à créer. De manière moins directement visible mais néanmoins présente, un regard de l'observation minutieuse : il s'agit d'essayer de découvrir, de la manière la plus honnête possible, ce qui est en face de soi. Pas forcément de le comprendre aussitôt, contrairement à ce qu'on pourrait croire : comprendre, c'est aussi dominer, dira Edward Saïd,

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient* (1851), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1984, p. 233.

dans le sens où cela revient à réduire l'objet étudié à un schéma inoffensif¹. Nerval, au contraire, tentera d'accepter le « bizarre », ce qui « met en défaut »² l'entendement. C'est, pour une part, le principe de l'exotisme : découvrir un autre pays revient à ouvrir la voie à un possible étonnement, à regarder vers l'extérieur, vers ce qu'on ne connaît pas. Mais l'exotisme, correspond aussi à un ensemble d'attentes : à l'époque de Nerval, des textes, des peintures, des spectacles donnent une image de l'Orient à la fois fascinante et rassurante et incomplète, où le mystère aboutit finalement toujours à mettre en lumière la supériorité occidentale. C'est ce regard traditionnel, où l'exotisme sert de support à une prétention scientifique orientée et parfois douteuse, que Nerval va remettre en question, en se posant comme regard neuf, à la fois « ingénu » et sincère. Il convient dans cette optique de prendre en compte la lettre de Nerval à Théophile Gautier à son retour :

Une seule fois, imprudent, tu t'es gâché l'Espagne en l'allant voir, et il t'a fallu bien du talent ensuite et de l'invention pour avoir le droit de n'en pas convenir. Moi j'ai perdu, royaume à royaume et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves ; mais c'est l'Egypte que je regrette le plus d'avoir chassé de mon imagination, pour la loger tristement dans mes souvenirs! [...] Je retrouverai à l'Opéra le Caire véritable, l'Egypte immaculée, l'Orient qui m'échappe, et qui t'a souri d'un rayon de ses yeux divins³.

Le *Voyage en Orient* ou l'histoire d'une perte, d'un échec ? Oui, dans la mesure où Nerval l'affirme ; pas seulement, dans la mesure où la force d'évocation, les couleurs et les lumières du récit montrent une fascination du narrateur pour l'Orient. Nerval dit ailleurs dans cette lettre : « Ce Caire-là, je l'ai reconstruit »⁴. Nous interrogerons donc les modalités et les raisons de cette « reconstruction » d'une vision de l'Orient, à l'écart de l'exotisme habituel bien que nourrie par lui, reconstruction qui est également celle de l'histoire – les lettres précisent par exemple que Nerval a refusé l'intimité avec l'esclave proposée par son compagnon Fonfreide. Lors d'une première lecture du livre, on constate que Nerval reprend bon nombre de thèmes orientalistes traditionnels : les femmes, le

¹ Saïd, Edward, *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, texte traduit par Catherine Malamoud, Le Seuil, Paris, 1980, p. 63 et 84.

² Borderie, Régine, « *Voyage en Orient* : vers une esthétique du bizarre », *Vox Poetica*, 2005.

³ Nerval, Gérard de, *Journal de Constantinople* (1843), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1989, p. 765 766.

⁴ *Ibid.*

harem, la boutique du barbier, le marché aux esclaves..., créant sous l'influence de son ami et compagnon Camille Rogier des tableaux aussi fidèles que possibles à sa vision. Cette vision est celle d'un regard étonné, surpris : tout ne se déroule pas comme le narrateur l'avait prévu, mais c'est aussi cela qui rend la relation de voyage originale et humaine. De regard vers un extérieur attendu maîtrisable, l'exotisme se fait regard étonné, plein d'incompréhension aussi. Mais dans ces tableaux un manque parfois se fait sentir : la mariée du cortège égyptien est invisible, cachée sous ses voiles, la fin de l'aventure entre Nerval et la jeune Libanaise est escamotée. Mystère, secret, pudeur? Tout à la fois peut-être : en faisant le choix d'un centre vide, de silences calculés, à l'image de la peinture extrême-orientale où le vide oriente l'image, Nerval donne à sentir que certains événements, certaines expériences ne peuvent se retranscrire. A partir de ce choix d'un certain échec, dans le sens où n'émerge pas une vision quadrillée et définie de l'Orient, un regard plus authentique et respectueux de l'autre peut se construire.

Le *Voyage* reprend nombre de thèmes orientalistes traditionnels : femmes, esclaves, tabac, intérieur et extérieur des demeures, habits... On remarque d'emblée l'aspect pictural des descriptions, riches en couleur et en détails visuels, mais aussi un souci documentaire où l'influence de Camille Rogier est visible. Par ailleurs, les impressions sont livrées en suivant l'ordre de leur découverte par le voyageur : la connaissance orientale n'est pas divisée en chapitres, en objets catégorisables et identifiables.

Les femmes sont très présentes dans le texte de Nerval : le *Voyage* montre « une nette prédominance des portraits de femmes »¹. Par rapport à l'orientalisme traditionnel, le thème le plus attendu est celui du harem. Peut-on séduire une femme orientale, comment caractériser sa beauté, sait-elle se rendre accessible ou doit-elle rester mystérieuse et lointaine? La première partie, nommée « Femmes du Caire », promet par son titre les éclaircissements désirés, mais le premier chapitre « Le masque et le voile », nuance immédiatement cette promesse : « Le Caire est la ville du Levant où les femmes sont encore le plus hermétiquement voilées »². Les femmes sont cachées, elles se dérobent aux regards : loin de l'idée de la femme orientale offerte à l'homme, il faut apprendre à les connaître. Elles se montrent à celui qui ne se décourage pas : le voile « qui, peut-être, n'établit pas une barrière aussi farouche qu'on croit »³, devient presque un symbole. On peut

¹ Nemâtian, Labkhand, « La Tentation artistique dans le *Voyage en Orient* de Nerval », *La Revue de Téhéran*, 2005

² Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 261.

³ *Ibid.*

entr'apercevoir l'Autre, on ne le connaîtra jamais complètement. Les femmes restent attirantes par cette énigme même : le voile, qui rompt l'image traditionnelle de l'Orientale trop accessible, permet une étude et une rêverie sur les yeux. Leur visage est célébré en une sorte de blason : « une tempe gracieuse où des cheveux bruns se tortillent en boucles serrées, comme dans les bustes de Cléopâtre, une oreille petite et ferme secouant sur le col et la joue des grappes de sequins d'or. [...] Alors on sent le besoin d'interroger les yeux de l'Égyptienne voilée, et c'est le plus dangereux »¹. Ce qu'on ne voit pas, loin d'être un obstacle, renforce le désir et pourrait permettre une communication réelle. « Dangereux » : l'adjectif, étrange par son intensité, renvoie sans doute à autre chose qu'au simple « danger » de tomber amoureux. Si on regarde l'autre dans les yeux, si on l'interroge réellement au lieu de penser pour lui, de mieux savoir que lui ce qu'il est, on risque de perdre les schémas tout faits et confortables qui permettent à l'Occidental de se sentir supérieur. On songe à la « Femme turque voilée » de Rogier, où plusieurs femmes sont présentes : le danger pour un homme ne réside-t-il pas justement dans cette femme qui oblige à regarder à l'extérieur des clichés pour chercher à voir l'intérieur de sa silhouette ? Brun, or et noir : d'emblée la femme est associée à la chaleur, aux couleurs vives mais harmonieuses, en un tableau qui crée également une dialectique entre intérieur et extérieur. L'exotisme nervalien repousse la séparation traditionnelle entre intérieur et extérieur, entre soi et l'autre. Toutefois, l'interrogation reste à l'état de velléité : la femme orientale demeure mystérieuse, cachée, la tentative de dialogue, de communication, n'aboutit pas, ou partiellement seulement.

La description des rues et des quartiers permet également un brouillage des repères et une liberté de vision : suivant les découvertes du flâneur, de l'explorateur, elle donne à voir la fascination devant un pays dont la structure, le fonctionnement, ne sont pas évidents. Ainsi, le début du texte « le harem » joue-t-il avec les attentes du lecteur : le premier chapitre, intitulé « le passé et l'avenir », laisse espérer un historique des traditions amoureuses, ou du moins des rapports entre homme et femme. Or, de femme il n'est pas question, sauf la mention de la « colombe » autour de laquelle a été construite une mosquée : invitation peut-être pour le lecteur à se perdre, à suivre le hasard et profiter des rencontres, tout en sachant que le cœur du pays risque de se dérober, comme un oiseau qu'on ne capture jamais ? Ici, il sera question de monuments et de mosquées, recension quasi-provocatrice, dans la mesure où les contemporains de Nerval comprenaient la plupart du temps l'islam comme une hérésie dangereuse.

¹ *Ibid.*

La mosquée d'Hakem est plus fantomatique encore que la mosquée d'Amrou et sa « forêt de colonnes »¹, « ruinée » : « les murs extérieurs et deux des tours ou minarets situés aux angles offrent seuls des formes d'architecture qu'on peut reconnaître ». L'intérieur est animé d'une lente activité, celle des cordiers. Si on compare par exemple à la *Sortie de mosquée* de Jean-Léon Gérôme, où un bâtiment impeccablement conservé et propre, finalement proche des bâtiments européens, sert de simple décor à la sortie de personnages habillés richement et de manière clairement non-européenne, les mosquées ici sont vides mais peuplées de fantômes, pour qui est capable de les imaginer ; il semble que les personnages historiques sont seulement partis pour un instant. Là encore, « la forêt de colonnes », « la chaire », « les murs extérieurs et deux des tours ou minarets », « l'enceinte de la mosquée, toute poudreuse et semée de débris », et « les cordiers » créent immédiatement un tableau, au milieu des oiseaux et des palmeraies. La beauté de la première mosquée précède l'histoire de la folie et des ravages d'Hakem (histoire qui sera contestée par la légende de la suite du livre), puis les ruines de la seconde mosquée : désert, beauté et flammes créent un tableau dans les tons marrons et or, sobre mais d'un dépaysement intense. En même temps, la mise à distance demeure, créant un vide au centre de chaque tableau : le « on disait » de la première description semble maintenir une incertitude, comme si ce souvenir restait à jamais non confirmé, inaccessible. Au milieu du tableau superbe, de l'exotisme traditionnel, demeure à chaque fois un vide, comme un élément déstabilisant, qui donne profondeur à la vision de l'altérité en la fragilisant. Nerval parvient ainsi, d'une certaine façon, à mettre en image le dépaysement et l'impossible communication, la difficulté qui subsiste à comprendre l'autre.

Nerval rend donc compte de la manière la plus authentique possible de ce qu'il a vécu : l'exotisme apparaît initialement comme un regard vers l'extérieur, vers l'autre, une tentative, un regard de côté qui refuse la brutalité du regard de face de l'orientalisme traditionnel.

A plusieurs reprises, Saïd insiste sur le lien entre voir, connaître, comprendre et dominer : ce qu'on comprend intégralement, on le maîtrise. C'est le parti pris inverse que Nerval choisit : l'exotisme n'est pas seulement un regard émerveillé vers l'extérieur, c'est aussi un regard étonné, l'étonnement variant de la fascination à l'incompréhension et jusqu'au déplaisir.

La structure du récit récuse tout ordre de type encyclopédique. Si on retrouve bien l'ordonnancement par thèmes propre au documentaire, avec l'

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 344.

« Introduction », puis les chapitres « Femmes du Caire », « Druses et Maronites », « Les Nuits du Ramazan », cette structure ne conditionne pas les thèmes traités ni un cloisonnement strict des sujets abordés. L'ordre suivi est celui des découvertes du narrateur, sélectionnées selon leur importance. Les deux contes sont introduits, l'un par le cheikh père de Saléma, l'autre par le conteur lors du « Ramazan », et paraissent intervenir sans autre justification que la joie de Nerval à les retranscrire et à faire partager leur beauté. Plus encore, si on regarde la première partie « Les Femmes du Caire », seuls les trois premiers thèmes « Les Mariages coptes », « Les esclaves », et « Le harem » correspondent tant soit peu au thème annoncé. Liberté est donc laissée au lecteur qu'on n'enferme pas dans une structure rigide, mais aussi liberté de l'auteur suivant sa fantaisie. Mais surtout, ce traitement et ce choix des thèmes correspondent à une double honnêteté de la part de Nerval : d'une part, il montre ainsi explicitement qu'on ne peut tout savoir, tout dire, tout résumer de l'Orient après un voyage de quelques jours. D'autre part, il montre que la description d'un groupe de population, d'un lieu, n'est pas forcément conforme à ce qu'on attendait. Annoncer un ensemble de chapitres traitant du harem et commencer par parler des mosquées, c'est également montrer comment, allant dans la ville, on découvre une réalité autre que celle qu'annonçait les livres ou les spectacles. Il faut passer du temps au Caire pour la comprendre et l'aimer, dira Nerval ; ici, il faut passer du temps pour comprendre quelques éléments d'un autre pays, sachant que ces éléments constituent des expériences temporaires et ne sont pas généralisables. L'important est donc de regarder sans juger : la cérémonie de circoncision¹, par exemple, montrera Nerval essayant de regarder au maximum, parfois de côté quand il est impossible de voir de face, mais tentant également d'aller au-delà de son déplaisir pour comprendre. La description se revendique comme subjective, elle se revendique « impressions » et non description scientifique à visée universelle : la subjectivité sera impressionnée par l'autre, modifiée au point de laisser les visions du pays découvert envahir et modifier la structure du texte. En cela « Nerval s'efforce de faire à l'Autre culturel une place qui ménage à la fois sa différence, sa spécificité, et sa vocation de Sujet »². : le pays décrit n'est pas un simple objet de connaissance, mais un authentique sujet, qu'on s'efforce de rencontrer afin de constituer une vision d'ensemble à partir de parcelles d'Orient.

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., pp. 403 – 407.

² Barthélémy, Guy : « Littérarité et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval », 1996

Ayant constaté la richesse mais aussi la difficulté des rencontres effectuées, il convient de ré-interroger une première fois le constat d'échec de Nerval affirmant qu'il a perdu l'Orient désiré et souhaite le retrouver¹. Nerval est nourri de culture orientaliste, il a préparé son voyage par de « volumineuses lectures »² ; or, les peintres privilégient les sujets qu'ils pensent susceptibles d'intéresser, mais également les sujets dont la beauté ne choquera pas le spectateur occidental non averti. La « règle d'airain » est celle de « la bienséance propre »³ et « la quasi-totalité du corpus occidental se répartit entre dix grands thèmes permanents : religion, commerce et artisanat, déserts et caravanes, despotisme, harem et marché aux esclaves, animaux, scènes de rue et clabauderies de trottoir, architecture musulmane, portraits, et pour terminer, le genre mineur et tardif des agaceries amoureuses »⁴. On mesure donc l'abîme qui séparera un Orient chatoyant et sans danger, tel que ces peintures le représentent, et l'Orient tel qu'un voyageur du XIX^e le découvre, avec sa pauvreté, ses coutumes parfois incompréhensibles à l'étranger et ses endroits dont certains sont délabrés. Saïd parle de « désappointement : l'Orient moderne n'est pas celui des textes »⁵. Si on envisage par exemple le thème de la beauté féminine, la différence est très grande entre la femme dévoilée, finalement peu différente de la femme occidentale à part les habits, et la femme orientale souvent voilée, au type de beauté étrange pour l'Occidental. Au marché aux esclaves, idée déjà fort éloignée d'une aventure amoureuse à l'europpéenne, Nerval rencontre tout d'abord des femmes noires, « l'espèce la plus éloignée, certes, du type de la beauté convenue parmi nous » ; il les qualifie de « jolis monstres »⁶. L'ironie de ce propos – également utilisé par l'Occidental pour désigner l'Oriental, sa cruauté consciente, montrent la lucidité et un certain échec de Nerval qui, conscient de la différence des visages, n'arrive cependant pas à les apprécier ; Saléma, dont il s'éprendra ensuite, a un type mi-européen mi-asiatique. Cette situation devient presque symbolique : la femme orientale, objet d'attraction et de désir par excellence, se révèle peu accessible ou non immédiatement attirante. La différence constatée, créant un écart violent et un trouble, un choc, accentue l'aspect direct et marquant de la découverte : pendant un paragraphe entier, la description des femmes noires n'est pas commentée, à

¹ Lettre à Théophile Gautier, voir *supra*.

² Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 207.

³ Lepage, Jean, *Le mirage oriental, la peinture orientaliste dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Narbonne*, Ville de Narbonne, 2000, p. 14.

⁴ Lepage, Jean, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 120.

⁶ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 323.

part les jugements de valeur immédiats. Le tableau existe toujours : les yeux, les oreilles, les cheveux, les couleurs des habits et de la peau le rendent présent. Mais il n'est plus un ornement inoffensif et brillant de la demeure occidentale, il est un réel qui éclate et parfois déçoit son observateur. La perte correspondrait donc à une découverte d'au moins une part de la réalité orientale, d'un nouvel exotisme, d'autant plus authentique qu'il est violent.

Par son choix de ne pas voiler les échecs et déconvenues du narrateur et même de les décrire quasi -exhaustivement, le *Voyage en Orient* se singularise. En effet, si le récit de voyage traditionnel évoque les difficultés de l'explorateur dans tel ou tel domaine, il les montrera généralement partiels et circonstanciés, comme un prélude à une réussite globale valorisante. Ici, la prise de conscience d'une réalité autre provoque un certain « désenchantement », mais la perte, douloureuse, permet peut-être aussi une nouvelle découverte.

Percevoir l'altérité dans une part au moins de sa réalité, de sa profondeur, n'est ni évident, ni immédiat, ni facile. Saïd explique que Nerval « s'investit beaucoup dans l'Orient »¹ : les événements vécus constitueront des impressions fortes, des marques dans son tempérament et pour sa réflexion. Le tableau sera donc partiel et contrasté, comportant les zones d'ombre de l'incompréhension et les différentes couleurs des émotions ressenties. Le chapitre « Caragueuz » montre la présence au théâtre d'une marionnette qui serait jugée indécente en France et qui constitue en Orient un cadeau et un divertissement fréquent pour les enfants. Dans un premier temps, Nerval semble légèrement offusqué : « il est incroyable que cette indécente figure soit mise entre les mains de la jeunesse »². Il gagne ensuite en compréhension et constate la différence, sans juger : « On cherche là à développer les sens, comme nous cherchons à les éteindre »³. Il décrit finalement avec humour ce qui lui apparaît comme un contresens : « CARAGUEUZ, victime de sa chasteté ! Effroyable paradoxe pour qui connaît le personnage... »⁴. Il s'amuse de la pièce, dont il décrit les costumes et les actions, parce que, dit-il, « cette pièce populaire [...] représentait quelque chose des mœurs du pays »⁵. Racontée majoritairement au présent de narration, elle mêle vocables arabes et situations, dit Nerval, de vaudevilles français. Les tableaux se succèdent,

¹ Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 210.

² Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 642.

³ *Ibid.*

⁴ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 643.

⁵ *Idem.*, p. 649.

rapides et changeants, Nerval les animant par quelques répliques retranscrites - le « Qui est-ce qui a planté ce pieu ? Il n'y en avait pas hier. Est-ce du chêne, est-ce du sapin ? » au double sens assez visible – ou quelques phrases humoristiques. Le constat final, arguant que cette pièce donne une idée des mœurs turques, n'est pas seulement un alibi pour écouter un spectacle soupçonné d'impudeur, il montre que Nerval passe du seul jugement un peu choqué à un raisonnement de type ethnologique, cherchant malgré tout à observer et à apprendre. Le choc ici révèle à la fois l'honnêteté du voyageur – ce qui est jugé déplacé ou horrible a aussi quelque chose d'attirant – mais aussi les étapes de la constitution d'un raisonnement. Lequel aboutit finalement à ce constat assez provocateur qui affirme, sinon un anticolonialisme qui ne serait pas d'actualité, du moins le renversement d'une inégalité que beaucoup considèrent comme acquise : « il est honteux de penser que l'Europe chrétienne ait été plus cruelle que les Turcs, en forçant à de durs travaux ses esclaves des colonies »¹. Si d'emblée Nerval avait affirmé son goût pour la pièce, ou s'il avait observé les règles d'une stricte bienséance, soit il aurait occulté le récit de cette pièce, soit il l'aurait rendu beaucoup plus plat en gommant tout aspect choquant. Le refus de la perfection, de la réussite et de la compréhension immédiate, donne à la relation de spectacle un aspect sincère et vivant.

Le regard du narrateur sur l'Orient sera donc modifié : loin du regard frontal de l'Occidental sûr de lui, regard de la peinture orientaliste traditionnelle, il expérimentera le regard de biais, de côté, l'apprentissage indirect et plus timide, la rencontre qui prend du temps. Ainsi, le savoir de Nerval ne sera peut-être pas totalement formalisé et définitif, mais il reviendra modifié par son voyage, marqué dans le sens d'un apprentissage quasi-initiatique, ce dont témoigneront les amis venus l'attendre à l'arrivée du bateau. On peut interpréter entre autres dans cette optique le fait que Nerval mêle expériences modifiées, souvenirs réels et extraits de livres, jouant ainsi avec l'authenticité attendue du récit de voyage. Les lectures ont préparé une vision de l'Orient, qui a été modifiée, Nerval lui-même en tant qu'individu a évolué. Le mélange rend compte également de ce moi multiple, composé d'expériences livresques aussi réelles et profondes que les souvenirs vécus (« mon rêve absurde devient ma vie »², dira Nerval lors du projet de mariage avec Saléma), et encore instable, fragile et enrichi à la fois par le voyage. Or, les expériences les plus marquantes sont celles qui nous plongent dans l'inconnu et par là même celles qui ne peuvent que très difficilement et partiellement être partagées dans un récit de voyage qui

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 644.

² Idem., p. 595.

analyse, universalise, fragmente, détache, décrypte. Ce qui importe sera donc voilé, présenté parfois de manière indirecte, ce qui permet également au lecteur de s'investir dans la narration en remplissant par son imagination et son savoir l'espace laissé libre. L'histoire de Soliman et la reine de Saba, essentielle, se verra ainsi annoncée de manière étonnamment neutre : « je puis donc rendre à peu près l'effet d'une de ces narrations imagées où se plaît le génie traditionnel des Orientaux. [...] De sorte que l'assemblée eût paru, pour nos hommes du monde, un peu vulgaire. [...] Le conteur que nous devons entendre paraissait être renommé »¹. L'union, la fusion totale avec l'Orient ne sont pas possibles - tel est peut-être également le sens de la tentative avortée de mariage entre Nerval et Saléma - alors, seul un regard indirect reste possible. Le conteur, présenté avec sobriété, crée une introduction et invite Nerval et le lecteur à écouter, en silence et avec humilité et intérêt, la parole des Orientaux.

Par conséquent, si le *Voyage en Orient* met en œuvre une esthétique picturale, créant un ensemble de tableaux à partir des impressions de voyage de Nerval, ces tableaux ne correspondent pas aux seules images de l'orientalisme traditionnel. Leur parti pris documentaire, loin d'un exotisme facile et clinquant, est indéniable ; mais elles ne se contentent pas d'une description neutre et objective, même si la visée scientifique est présente. Certes, on identifie les tableaux de Rogier dans plusieurs descriptions de Nerval, mais il les transcende : sa description du mariage ou des rencontres avec l'esclave dépasse tous les tableaux de femme, à la fois parce qu'elle mélange tous les sens, vue, ouïe et odorat principalement, mais aussi parce qu'elle rend compte de l'ambiguïté d'un événement à la fois magnifique, rutilant, et décevant où on ne voit pas ce qu'on pensait, espérait voir. Ses images révèlent la faille présente dans toute volonté de regarder l'autre, de le connaître : les tableaux établis se fragmentent, les couleurs chatoyantes se voilent, révélant les fantômes du passé aussi bien que les incertitudes du présent. L'exotisme, du regard frontal et assuré sur l'autre qu'il était, devient regard de biais, hésitant ; ainsi seulement, il n'affronte pas l'autre mais tente de le comprendre. Loin de la mise en mots directe d'un savoir universalisable et définitif, Nerval choisit de rendre les moments d'incertitude et de déplaisir qui font aussi partie d'un voyage authentique. L'échec n'est pas forcément pour lui prélude à une plus grande réussite, il creuse la différence afin de mieux appréhender l'autre et de s'interroger. Cela n'empêche ni la fascination ni la joie devant la magnificence de l'Orient, mais les met en perspective afin de rendre la fragilité qui est celle de toute découverte. Il est peut-être possible de la réinterpréter la lettre à

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 670.

Théophile Gautier : certes, Nerval a perdu une partie de ses rêves, une partie de l'Orient qu'il attendait ou avait appris a disparu du fait de l'évolution historique - le même constat pourrait d'ailleurs être fait par un touriste contemporain ayant lu Nerval. Il ne faut mésestimer ni l'ampleur de cette perte, ni combien Nerval a pu être désorienté par la différence entre un Orient réel et un Orient livresque. Cependant, il convient de se rappeler que le pessimiste *Journal de Constantinople* est en fait partie intégrante du récit même. Nerval y explique qu'il « reconstrui[t] [s]on Caire d'autrefois au milieu des quartiers déserts et des mosquées croulantes »¹ : « Il me semblait que j'imprimais les pieds dans la trace de mes pas anciens ; j'allais, je me disais : En détournant ce mur, en passant cette porte, je verrai telle chose ... et la chose était là, ruinée mais réelle »². Le pays imaginé est fragile, évolue, mais ne disparaît pas totalement, à partir de ce qu'on voit un regard vrai et personnel peut être construit. Le lecteur apprend mais surtout rêve dans les interstices et les respirations du récit, il compose ses propres tableaux à partir des images de Nerval, leur incomplétude lui ouvrant à son tour les portes du voyage.

Bibliographie :

- Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient* (1851), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1984.
- Nerval, Gérard de, *Journal de Constantinople* (1843), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1989, pp. 762-766.
- Rogier, Camille, *La Turquie – Mœurs et usages des Orientaux au XIXème siècle. Scènes de la vie intérieure et publique, harem, bazars, cafés, bains, danse et musique ; coutumes levantines...*, dessinées d'après nature par Camille Rogier, Gide et Cie, Paris, 1846.
- Barthélémy, Guy : « Littérarité et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval », 1996 : <http://www.bmlisieux.com/inédits/anthropo.htm>
- Bouillier, Henry, « Homo viator, Gérard de Nerval et l'exotisme », *Cahiers de L'Herne*, Paris, 1980, pp. 131 – 138.
- Borderie, Régine, « *Voyage en Orient* : vers une esthétique du bizarre », *Vox Poetica*, 2005 : <http://www.vox-poetica.org/t/borderie.html>
- Lepage, Jean, *Le mirage oriental, la peinture orientaliste dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Narbonne*, Ville de Narbonne, 2000.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, texte traduit par Catherine Malamoud, Seuil, Paris, 1980.
- Nemâtian, Labkhand, « La Tentation artistique dans le *Voyage en Orient* de Nerval », 2005 : <http://www.teheran.ir/spip.php?article673>
- Belmenouar, Safia, Combiar, Marc et Guicheteau, Gérard, *Rêves mauresques : de la peinture orientaliste à la photographie coloniale*, Le Grand Livre du Mois, Paris, 2007.

¹ Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 396.

² *Ibid.*