



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali
Master européen en études françaises et francophones

Tesi di Laurea

***Le Voyage en Orient* de Gérard de Nerval
entre réalité et imaginaire**

Relatore

Prof. Olivier Serge Bivort

Correlatore

Prof.ssa Magda Campanini

Laureando

Leonardo Ceccucci

Matricola 882255

Anno Accademico

2020 / 2021

Sancho ascoltami, ti prego, sono stato anch'io un realista,
ma ormai oggi me ne frego e, anche se ho una buona vista,
l'apparenza delle cose come vedi non m'inganna,
preferisco le sorprese di quest'anima tiranna
che trasforma coi suoi trucchi la realtà che hai lì davanti,
ma ti apre nuovi occhi e ti accende i sentimenti.
Prima d'oggi mi annoiavo e volevo anche morire,
ma ora sono un uomo nuovo che non teme di soffrire...

(Francesco Guccini, *Don Chisciotte*)

INTRODUCTION

Le récit de voyage moderne prend naissance sous la plume des écrivains romantiques. Mais si l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand (1811) et le *Voyage en Orient* de Lamartine (1835) inaugurent le topos du récit de voyage au Levant, le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval s'en démarque. L'auteur montre une grande capacité de décrire la vie quotidienne des gens qu'il rencontre. En outre, les domaines du réel et de l'imaginaire sont mêlés de manière inextricable chez Nerval. Mais comment l'imagination recouvre-t-elle un rôle aussi important dans un genre textuel qui, par rapport aux attentes du public bourgeois de la première moitié du XIX^e siècle, devrait répondre à une contrainte de véridicité ? Ce paradoxe fait tout l'intérêt du *Voyage en Orient* de Nerval. Dans cette étude, je me propose d'analyser les enjeux de l'ouvrage de Gérard de Nerval en relation avec sa poétique et son style.

Le corpus que je prendrai en examen est constitué par le texte du *Voyage en Orient* tel qu'il a été publié aux éditions Gallimard en 1984¹. Cependant, j'ai choisi de ne pas prendre en considération les études sur les « Mœurs des Égyptiens modernes » et sur les « Arts chez les orientaux », placées en *Appendice*² par les éditeurs. En effet, comme ils le remarquent, « [l]e récit de voyage est œuvre littéraire [...] alors que l'*Appendice* [...] est d'ordre documentaire³ ». Bien que Nerval ait publié ses premières lettres de voyage sous forme d'articles en revue, ceux-ci ne feront pas non plus partie de mon corpus, l'auteur ayant fixé son texte dans le volume de 1851⁴. J'adopterai dans mon analyse une démarche qui se fonde sur la méthodologie proposée par Michel Collot dans son article « Le thème selon la critique thématique⁵ ». J'étudierai les thèmes récurrents du *Voyage en Orient* pour comprendre la « relation affective⁶ » que le sujet instaure avec le monde. Dans une perspective phénoménologique, je me pencherai sur la manière dont ces thèmes se manifestent et se lient l'un à l'autre.

¹ Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1984. Pour me référer aux œuvres de Nerval publiées aux éditions de la Pléiade (3 vol., 1989-1993), je n'indiquerai dorénavant que le numéro de tome en chiffres romaines, suivi immédiatement du numéro de page.

² Voir II 792-825.

³ Voir II 477, note 1.

⁴ Pour une étude approfondie de la version journalistique du *Voyage en Orient*, voir Hisashi Mizuno, *Nerval, L'Écriture du voyage. L'expression de la réalité dans les premières publications du Voyage en Orient et de Lorely*. Souvenirs d'Allemagne, Champion, 2003.

⁵ Dans *Communications*, n° 47, 1988, p. 79-91.

⁶ *Ibid.*, p. 81.

Parmi les ouvrages critiques, je me suis concentré sur *Nerval et la poétique du voyage* par Ross Chambers¹, qui prend en examen les formes et les occurrences du thème du mouvement dans l'intégralité des œuvres de Nerval. La *Notice* sur le *Voyage en Orient* écrite par Claude Pichois a été fondamentale pour ma recherche², ainsi que le *Dictionnaire Nerval*, dirigé par Pichois et par Michel Brix³. Dans son « Nerval et ses lecteurs de la dernière décennie⁴ », Hisashi Mizuno fait une synthèse raisonnée des contributions concernant Gérard de Nerval parues entre 1996 et 2008. Il cite notamment l'ouvrage collectif *Orients littéraires. Mélanges offerts à Jacques Huré*⁵, recueil d'articles consacrés au *Voyage en Orient*. Gérard Cogez est l'auteur de l'approfondissement que Gallimard a consacré au récit de voyage de Nerval dans la collection « Foliothèque⁶ », alors qu'un article de Sophie Basch paru dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* éclaircit certains liens entre le *Voyage en Orient*, *Lorely* et *La Pandora*⁷. La *Revue Nerval* consacre son quatrième numéro au récit de voyage de Nerval⁸. Enfin, l'ouvrage *Gérard de Nerval du réel à l'imaginaire*⁹ par Michel Collot s'est montré décisif pour mon propos.

Pour répondre à la problématique que j'ai posée, je me pencherai tout d'abord sur l'histoire des relations de voyage au Levant à partir du Moyen-Âge jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, sur la transformation du Proche-Orient en tant que thème littéraire et sur les caractéristiques du récit de voyage romantique (I). J'étudierai ensuite l'histoire éditoriale du *Voyage en Orient*, en décrivant les deux voyages que Nerval accomplit en 1839-1840 (Vienne) et en 1843-1844 (Égypte, Liban, Turquie), ainsi que les différentes étapes de publication de son livre (1840-1851) (II). Je me pencherai sur le parcours spirituel du voyageur, qui va de la déception jusqu'à l'étonnement, ainsi que sur les mécanismes littéraires que Nerval met en place pour fusionner la réalité et l'imaginaire (III). Je parlerai enfin des interprétations du *Voyage en Orient* qu'a données la critique entre 1853 et 1958 (IV).

¹ Paris, Corti, 1969.

² Voir II 1369-1387.

³ Avec la collaboration de Jacques Bony et de Hisashi Mizuno, Tusson, Du Lérot, 2006 ; pour me référer à cet ouvrage, j'utiliserai dorénavant l'abréviation *DN*.

⁴ *Romantisme*, n° 139, 1^{er} trimestre 2008, p. 81-89.

⁵ Dir. Sophie Basch, André Guyaux, Gilbert Salmon, Paris, Honoré Champion, 2004.

⁶ *Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Paris, 2008.

⁷ « Lorely à Constantinople. Les origines iconographiques de la Pandora de Nerval », n° 4, octobre 2011, p. 869-889.

⁸ Dir. Jean-Nicolas Illouz, Henri Scepi, Paris, Classiques Garniers, n° 4, 2020.

⁹ Paris, Hermann, 2019.

CHAPITRE I

L'ORIENTALISME DANS LES RÉCITS DE VOYAGE ROMANTIQUES

Le terme *orientalisme* désigne l'ensemble des représentations (artistiques, littéraires, musicales, etc.) que l'Occident produit à l'égard de l'Orient, même s'il faut préciser que, du point de vue géographique, il ne se réfère qu'au Proche-Orient et aux pays africains et asiatiques baignés par la Méditerranée. En ce qui concerne la France, l'orientalisme proprement dit prend son essor pendant l'époque romantique. Cependant, ce phénomène est le résultat d'une curiosité envers l'Orient qui se développe au fil des époques précédentes. En effet, du Moyen Âge jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, la culture française produit d'une part des ouvrages ayant comme but de donner des informations objectives sur les pays orientaux (relations de voyage en Orient), et d'autre part des ouvrages qui exploitent le Levant en tant que sujet de création littéraire et qui rentrent donc dans la sphère de l'imaginaire (poésie, théâtre, fiction). De même, l'orientalisme du XIX^e siècle se compose de deux tendances : la volonté d'acquérir une connaissance scientifique sur le Levant ; l'exigence d'en fournir des visions subjectives.

C'est dans ce contexte que le récit de voyage fait son apparition. Il s'agit d'un genre textuel qui hérite de la relation de voyage, par rapport à laquelle il acquiert pourtant son autonomie. Chateaubriand est le premier à le pratiquer, suivi par Lamartine. Ces écrivains s'emparent de la forme souple de la relation de voyage pour s'offrir de nouvelles possibilités d'expérimentation littéraire. C'est dans cette perspective que s'inscrit également le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval. Une question se pose cependant : comment se fait-il que la relation de voyage, qui a comme but l'objectivité, soit utilisée au XIX^e siècle par des écrivains qui privilégient l'importance du regard subjectif du voyageur¹ ?

Pour répondre, je me pencherai dans ce chapitre sur l'histoire de la relation de voyage en Orient à partir du Moyen Âge jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle². Je m'arrêterai en particulier sur le souci d'objectivité inhérent à ce genre et de son rôle dans la formation de l'orientalisme en tant que connaissance scientifique de l'Orient (I). J'étudierai ensuite l'entrée de l'exotisme proche-oriental en littérature et les représentations subjectives que l'on en donne en France (II). Je décrirai enfin les caractéristiques du récit de voyage romantique (III).

¹ L'une des révolutions fondamentales du Romantisme étant la légitimation du « moi ».

² Mon but étant ici de reconstruire le contexte qui précède l'œuvre de Nerval, je prendrai en considération seules les ouvrages parus avant 1851, date de la dernière publication du *Voyage en Orient*.

I. *L'objectivité dans les relations de voyage en Orient*

Au XIX^e siècle, l'orientalisme se constitue en tant qu'étude scientifique à part entière¹. Pour comprendre les origines de cette discipline, je me pencherai sur les étapes de la découverte de l'Orient (appelé aussi *Levant*²) par les voyageurs français pendant les siècles précédents. Du Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les Français (ainsi que les autres Européens) se sont en effet rendus au Levant pour les raisons les plus diverses. Beaucoup d'entre eux ont tiré de leurs explorations des relations de voyage qui ont constitué pendant des siècles presque les seuls témoignages directs sur des territoires où il n'était pas facile de se rendre. Les auteurs avaient comme but l'objectivité, car il s'agissait pour eux de donner des informations sur des pays inconnus. Mais, en dépit de ce souci de vérité, ces relations ont aussi fourni les bases de l'imaginaire que le XIX^e siècle s'est construit autour du mot *Orient*.

Le Moyen Âge, il faut le reconnaître, ne nous a pas fourni de véritables relations de voyage concernant le Proche-Orient, même si les premiers contacts entre les mondes chrétien et musulman datent de l'époque des croisades. Les premiers Européens qui voyagent dans les contrées orientales sont en effet des chevaliers dont le déplacement s'explique par une volonté de conquête militaire. Mais ont-ils relaté leur expérience ? Pas vraiment, puisque les témoignages directs des croisades qui nous sont parvenus sont pour la plupart des ouvrages historiographiques, écrits par des chroniqueurs qui s'étaient joints aux croisés. Surtout, dans ces écrits, le voyage n'est pas le sujet principal de la narration³. Une deuxième catégorie de voyageur médiéval est le pèlerin. Ce dernier est poussé par des raisons religieuses, à savoir le désir de se rendre aux lieux saints. Il existe dans ce cas un type d'ouvrage viatique, le *gilde*, rédigé par des pèlerins à l'usage des autres pèlerins pour les aider dans leur voyage spirituel.

¹ Dans la deuxième moitié du siècle, Larousse définit l'orientalisme comme « une science nouvelle » et affirme que « [c]'est surtout dans notre siècle que l'orientalisme s'est constitué » (voir Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, 17 vol., t. XI, p. 1463).

² Ces deux noms sont presque interchangeables au XIX^e siècle. Dans le domaine du commerce méditerranéen, la convention était celle d'utiliser le terme de *Levant* pour se référer « aux contrées les plus orientales que baigne notre mer intérieure », en renonçant ainsi « à comprendre sous le nom d'*Orient* l'Égypte, la Turquie, l'Asie Mineure et la Perse » (*Ibid.*, p. 1466 ; souligné par l'auteur). Toutefois, dans le langage commun, le mot *Orient* indiquait lui aussi cette région géographique, ainsi que l'Extrême-Orient. L'opacité de ces deux termes était déjà mise en évidence au XIX^e siècle par Larousse : « Rien de plus vague, en effet, rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom » (*Ibid.*). En littérature, cette ambiguïté était encore plus évidente. Dans sa *Préface aux Orientales*, un poète tel que Victor Hugo écrivait que « l'Espagne c'est encore l'Orient ; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique » (Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1964).

³ Voir la *Chronique* de Guillaume de Tyr, *La Conquête de Constantinople* par Robert de Clari et *La Fleur des histoires de la terre d'Orient* du Prince Hayton ; sur ces chroniques, voir *Croisades et pèlerinages*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1997.

Toutefois, dans ces guides la curiosité pour les pays traversés ne trouve aucune place¹. Dans les deux cas, le but du déplacement est le même : la Terre sainte en tant que patrie perdue du christianisme, qu'il faut visiter ou reprendre aux infidèles qui l'ont occupée. Dans un pareil contexte, il est possible d'imaginer que la « haine du musulman² » n'ait pas favorisé la formation du désir de découverte et, surtout, de confrontation avec l'*autre*, élément indispensable pour que le déplacement se transforme en voyage proprement dit.

Si les croisades et les pèlerinages présentent une première forme de l'attrait que l'Orient peut susciter chez les occidentaux, ni ces voyageurs ni leurs ouvrages ne peuvent être considérés comme une source de l'exotisme proche-oriental³. Ce dernier se dessine avec l'apparition du *Devisement du monde* de Marco Polo (1298). Bien que cet ouvrage porte sur l'Extrême-Orient et non pas sur le Levant, il est néanmoins le prototype de ce qui deviendra ensuite la relation de voyage, car il présente deux éléments fondamentaux : « La reconnaissance de la curiosité comme vertu [...] [et] l'émergence d'un sujet critique conscient de sa singularité⁴ ». Cette même curiosité pousse le marchand vénitien à vouloir démentir certaines croyances qu'avait le Moyen Âge par rapports à l'Extrême-Orient. Il cherche en d'autres termes à projeter un regard plus objectif sur les territoires traversés, en décrivant la « réalité concrète⁵ » de la Chine. Toutefois, il opère des rapprochements entre ce qu'il voit et le merveilleux médiéval, constituant ainsi une relation de voyage hybride, où l'objectivité se mêle à l'imaginaire collectif de manière plus ou moins consciente. Sur cette ambiguïté, au Moyen Âge se développent deux notions qui seront fondamentales dans la naissance de l'exotisme oriental et que l'on retrouve également dans l'orientalisme du XIX^e siècle : celle d'un « Orient somptueux et riche » et celle d'un Orient fabuleux et mythique⁶.

Une transformation importante s'opère pendant la Renaissance : on assiste à la naissance de deux nouvelles catégories de voyageurs, à savoir le marchand et l'explorateur. Le XVI^e siècle voit en effet une intensification des relations commerciales entre l'Occident chrétien et l'Orient

¹ Voir Agnès Lefillastre, « L'expérience du voyage », dans *Voyage en Orient*, exposition virtuelle dirigée par Françoise Juhel et Sylvie Aubenas, éd. Emmanuelle Berenger, textes par Sylvie Aubenas, Cécile Cayol, Agnès Lefillastre et Paul-Louis Roubert, réalisation Médiaterre, Bibliothèque nationale de France, Délégation à la diffusion culturelle, Éditions multimédias, 2002, <http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm>, révisé en janvier 2011, consultée le 1^{er} novembre 2021. Il s'agit du catalogue numérique, revu et augmenté, de l'exposition *Voyage en orient*, présentée à la Bibliothèque nationale de France du 16 octobre 2001 au 13 janvier 2002 ; pour cette citation, voir http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index_voy.htm.

² Voir Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte* [1932], Genève, Slatkine Reprints, 2006, t. I, p. xiii ; réimpression de l'édition originale du Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 2 vol. in-8°.

³ J'utilise le terme *exotisme* dans le sens de « gout des choses étrangères », selon la définition de Hassan el Nouty (*Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*, Paris, Librairie Nizet, 1958, p. 8).

⁴ Agnès Lefillastre, *op. cit.*, http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index_voy.htm.

⁵ Voir l'entrée *Voyage* dans *Le dictionnaire du littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 645.

⁶ Voir sur cela Hassan el Nouty, *op. cit.*, p. 7-8.

ottoman. De plus, c'est à cet époque que commence le voyage humaniste, à savoir un déplacement opéré par des savants et conçu comme une occasion de développement intellectuel grâce à la découverte de l'*autre*. Les relations de voyage qui portent sur l'Orient sont encore peu nombreuses par rapport à celles que concernent le Nouveau Monde. Toutefois, les voyageurs qui choisissent comme destinations les pays de l'Empire Ottoman partagent avec les aventuriers qui s'embarquent pour l'Amérique une sincère curiosité envers des territoires dont l'on n'a pas encore une connaissance complète et le désir d'en ramener des descriptions le plus précises possible. C'est donc avec ces voyageurs que commence l'exotisme à proprement parler.

Au XVII^e siècle, le mouvement des Français vers l'Orient ne fait que s'amplifier. Le commerce est encore le principal moteur des voyages, surtout après la création des grandes compagnies par Colbert (pensons à la Compagnie du Levant, 1670). Ce dernier encourage en outre les explorateurs à écrire leurs relations et les aide à les publier¹. Le ministre de Louis XIV comprend en effet le succès qu'obtient la littérature de voyage auprès du public et l'exploite pour favoriser sa politique d'expansion économique. La relation de voyage a donc une fonction d'attrait, mais elle est aussi un instrument pratique pour ses destinataires : elle donne des informations précises qui aident les futurs voyageurs dans le même itinéraire et décrit le fonctionnement commercial et politique d'un territoire avec lequel la France veut établir des relations diplomatiques². La relation de voyage sous le règne du Roi Soleil répond donc à un souci d'objectivité ou, du moins, de fiabilité en ce qui concerne les données présentées. Cette tendance continue également pendant le XVIII^e siècle.

À l'époque des Lumières, les rapports entre le Levant et l'Occident continuent de s'intensifier. Deux visions cohabitent : celle d'un Orient fantasmagique (que nous verrons dans la prochaine partie) et celle d'un Orient scientifique. En effet, comme nous le dit Sophie Basch, « les rubriques orientales de l'*Encyclopédie* inventorient des informations historiques, philosophiques et astronomiques³ ». De plus, en accord avec l'esprit des philosophes, les voyageurs ressentent le besoin d'avoir une expérience directe des pays du Levant. L'on assiste donc à une floraison de relations de voyage. À celles des scientifiques s'ajoutent celles des diplomates tels que Benoît de Maillet (*Description de l'Égypte*, 1733), qui écrit son ouvrage en

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

² C'est le cas notamment du botaniste Joseph Pitton de Tournefort, parti en 1700 sous l'ordre du roi pour faire des observations sur l'histoire naturelle, la géographie et l'économie du Levant (*Relation d'un voyage du Levant par ordre du roy*, 1717). Avant Tournefort, l'on rencontre aussi la *Relation d'un voyage fait au Levant*, par Jean de Thévenot (1664, 1674, 1684), la *Nouvelle Relation En forme de Journal, D'un Voyage Fait en Égypte* du père Johann Michael Vansleb (1677) et le *Voyage du Sieur Paul Lucas au Levant* (1704), par Paul Lucas.

³ Voir l'entrée *Orientalisme* dans *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 429.

parallèle à son travail consulaire et adopte un point de vue historique. Ensuite, la littérature de voyage sur le Levant devient de plus en plus l'apanage des spécialistes. Deux exemples célèbres sont, vers la fin du siècle, les *Lettres sur l'Égypte* (1785-1786) de Claude-Étienne Savary et le *Voyage en Égypte et en Syrie* (1787) de Volney. En particulier, ce dernier se montre très sévère envers ses prédécesseurs et cherche à imposer au genre de la relation de voyage une « discipline scientifique pour en faire une annexe de l'histoire¹ ». Il cherche en d'autres termes à la soustraire à la littérature pour lui conférer une valeur de document et de témoignage.

L'œuvre de voyageurs tels que Volney a le mérite d'avoir jeté les bases de l'égyptologie et, plus en général, de l'orientalisme scientifique tel qu'il est conçu au XIX^e siècle. La campagne d'Égypte de Bonaparte (1798-1801) constitue dans ce domaine un tournant fondamental. Une Commission des sciences et des arts accompagne l'expédition militaire et a comme but de procéder à l'étude encyclopédique du pays, ce qui aboutit à la publication de la *Description de l'Égypte* (1809-1829). Celle-ci est précédée en 1802 par le *Voyage dans la Haute et Basse Égypte*, du diplomate Vivant Denon. Ces ouvrages, ainsi que le *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens* par Champollion (1824²), font de l'Égypte l'objet principal de l'intérêt des orientalistes pendant cette période. Ce pays dont le passé était presque inconnu jusqu'alors, est étudié maintenant de tous les points de vue, et la première moitié du siècle voit paraître des relations scientifiques spécialisées dans les domaines les plus disparates : l'archéologie, la linguistique, l'histoire naturelle, qui font de ce fait des progrès décisifs. Surtout, ces disciplines prennent leur distance de la simple relation de voyage et se développent chacune de manière autonome.

Il ne faut pas croire pour autant que le XIX^e siècle n'ait produit qu'une vision purement encyclopédique des pays proche-orientaux. Au contraire, les découvertes de la science excitent les fantaisies et participent à la création d'un imaginaire littéraire qui transfigure l'espace levantin. En particulier, c'est grâce aux écrivains Romantiques que l'orientalisme littéraire proprement dit prend naissance, tant dans la littérature comme produit de l'imagination que dans les récits de voyages.

¹ Hassan el Nouty, *op. cit.*, p. 9.

² La découverte de la pierre de Rosette date de 1799.

II. *Le Proche-Orient dans la littérature*

Nous avons vu comment les relations de voyage ont contribué à la production d'un savoir scientifique autour de l'Orient. Mais certaines de ces relations ont un rôle dans la création de l'imaginaire autour du monde levantin. Comme nous l'avons vu, le *Devisement du Monde* est l'ouvrage le plus significatif que produit le Moyen Âge à ce propos. Pour comprendre son importance dans la naissance de l'imaginaire oriental, il ne me semble pas inintéressant de rapporter ici le jugement qu'en donne Pierre Larousse dans son *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* : « [l]e voyage de Marco Polo [...] n'eut pour effet que d'exalter sans fruit les imaginations fantasques du moyen âge¹ ». Bien entendu, l'exaltation des imaginations n'est pas le seul effet du *Devisement*. L'une des leçons que les futures générations de voyageurs tirent de cet ouvrage est l'attention à la réalité concrète. Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, le Moyen Âge développe une double vision à partir des écrits de Polo : celle d'un Orient comme terre de richesses d'une part, et d'autre part celle d'un Orient comme terre du merveilleux et du surnaturel. Cette duplicité ne concerne pas seulement la perception de l'Extrême-Orient, mais elle s'étend de même au Moyen-Orient. Par exemple, l'Empire Ottoman est à la fois objet de mépris et d'admiration de la part des chrétiens, qui jugent les Turcs comme des infidèles tout en reconnaissant leur puissance en tant qu'adversaires. Riche et merveilleux, païen et admirable : ces adjectifs associés au mot *Levant* seront à la base de l'exotisme proche-oriental. Toutefois, celui-ci ne rentrera véritablement en littérature que dans la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Pendant le Grand Siècle, c'est en particulier grâce au théâtre que l'orientalisme se transforme en sujet littéraire. Parmi les pièces les plus remarquables, rappelons *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670) et *Bajazet* de Racine (1672). Ce sont là deux beaux exemples de traitement de la matière orientale, en particulier de la Turquie. Dans le premier cas, il s'agit d'une « turquerie littéraire² », à savoir une représentation volontairement banalisée qui trouve sa justification dans le fait que l'on est dans le registre comique. L'exotisme, utilisé pour susciter l'hilarité, est relégué à un genre mineur, ce que Hassan el Nouty explique par le fait que l'Empire-Ottoman connaît à l'époque une période de décadence. Au contraire, dit-il, lorsque « [l]a Turquie est encore puissante [...] [o]n la juge digne d'illustrer le genre noble par

¹ Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 1466. Je me sers des mots de Larousse puisque je les juge utiles pour donner un panorama plus complet la problématique que j'ai posée. Je tiens toutefois à préciser qu'il écrit pendant la seconde moitié du XIX^e siècle : ses considérations ne sont donc pas un miroir du contexte dans lequel Nerval conçoit son *Voyage en Orient*.

² Il en existe également en art et en musique.

excellence, la tragédie¹ », et c'est justement le cas de *Bajazet*. Toutefois, bien que cette mise en relation de la situation politique de l'Empire Turc avec sa représentation littéraire en France soit intéressante, elle n'est pas suffisante pour expliquer la variété des visions de l'Orient que la culture française est en train d'élaborer². Il me semble que la différence de ton avec laquelle ces auteurs abordent la matière orientale dans le *Bourgeois gentilhomme* et dans *Bajazet* est plutôt le résultat du phénomène suivant : l'Orient est en train de devenir un sujet littéraire à part entière et il peut donc être traité de manière différente selon les écrivains et les genres. De plus, si l'on veut donner une raison historique de ces *variations sur thème*, elle est à chercher dans la duplicité entre « Orient méprisable » et « Orient admirable » que nous avons rencontré au Moyen Âge, et que le XVII^e siècle transforme selon ses propres canons esthétiques.

Au tout début du XVIII^e siècle, la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland (1704-1717) constitue une œuvre charnière qui contribue de manière fondamentale à la transformation de l'exotisme proche-oriental en thème littéraire. Cet ouvrage devient en effet un modèle à partir duquel des écrivains commencent à traiter l'Orient comme un véritable topos artistique. L'imitation concerne d'abord le genre même du conte oriental, qui devient une mode et qui diffuse l'idée d'un Orient comme espace du plaisir et de l'érotisme. Ensuite, dans les œuvres de fictions qui se rattachent à la philosophie des Lumières, le Levant devient simplement le cadre pour illustrer les idées des auteurs, qui font souvent une critique de leur propre société. C'est le cas, entre autres, des *Lettres persanes* (1721) et du *Mahomet* de Voltaire (1742). Enfin, en dehors de la littérature, la réflexion politique produit deux jugements contrastants à l'égard des institutions Turques. Dans son *Esprit des lois* (1748), Montesquieu inclut l'Empire Ottoman dans sa théorie du despotisme asiatique (Rousseau et Volney ne sont pas d'un avis moins sévère). L'*Essai sur les mœurs* de Voltaire (1756) fait au contraire l'éloge de la tolérance musulmane « pour accabler davantage le fanatisme chrétien³ ». Tout en ne s'agissant ni d'œuvres de fictions, ni de relations de voyage (qui restent les objets principaux de ce chapitre), nous ne pouvons néanmoins ignorer que ces ouvrages philosophiques sont les héritiers de l'ancienne polarisation des opinions à l'égard de l'Orient que nous avons rencontrée au Moyen Âge et au XVII^e siècle et qu'ils poursuivent cette tradition en la transmettant au siècle suivant⁴.

¹ Hassan el Nouty, *op. cit.*, p. 8-9.

² Remarquons que Hassan el Nouty, d'origine égyptienne, adopte à certains égards un point de vue anticolonialiste. De même si son analyse reste aigue, elle doit être relativisée par rapport à l'époque où elle a été formulée.

³ Jean-Claude Berchet, *Le voyage en Orient : Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

La philosophie et la littérature des lumières produisent donc des stéréotypes de l'Orient qui risquent de se réduire à de pures banalisations. C'est pour cela qu'el Nouty affirme qu'« [e]n liant étroitement l'exotisme à ses modes littéraires, le XVIII^e siècle risqu[e] de le faire mourir avec elles¹ ». Mais au début du XIX^e siècle, les écrivains romantiques ressentent le besoin de renouveler la façon dont la littérature traite la matière orientale. Ils choisissent d'une part la libre invention poétique et littéraire ; d'autre part, le récit de voyage. Je ne me pencherai pour l'instant que sur la première, en me réservant de traiter le deuxième dans la dernière partie de mon chapitre.

Les Romantiques français, qui vivent dans une nation qui épouse désormais l'idéologie bourgeoise du profit et de l'industrie, cherchent une manière d'échapper à une société matérialiste qu'ils ressentent comme écrasante. Ils la trouvent, entre autres, dans cet Orient qui devient pour eux le lieu de l'origine, de la couleur, du sentiment du sacré dont ils se sentent privés². Il s'agit bien entendu d'une recherche nostalgique, qui produit également une certaine quantité d'images conventionnelles³. En effet, l'une des définitions que l'on peut donner de l'orientalisme de l'époque est celle d'un « Orient vu de son opposé, l'Occident ; c'est le regard que porte sur les paysages et sur les êtres l'Occidental imaginant l'Orient⁴ ». Cependant, cela ne doit pas nous amener à penser que l'imaginaire orientaliste n'est qu'une illusion. Il est des écrivains qui ressentent le besoin de se rendre dans les contrées du Levant pour avoir une expérience de sa réalité vivante. D'autres, tout en n'ayant jamais voyagé en Orient, le choisissent pourtant comme sujet de prédilection pour des œuvres qui sont le fruit de leur propre fantaisie. Nous pourrions donc nous demander par quels biais l'espace proche-oriental, dont la science est en train de révéler les secrets, est en mesure d'alimenter des œuvres qui rentrent dans la sphère de l'imaginaire.

Les Orientales (1829) constitue le premier grand exemple d'un ouvrage poétique français entièrement consacré au thème de l'Orient. Dans sa *Préface* Hugo justifie le choix de son propos : « On s'occupe aujourd'hui [...] beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. [...] Au siècle de Louis XIV on était hellénistes, maintenant on est orientaliste [...] Tout le continent penche à l'Orient⁵ ». Le chef de file du Romantisme est bien conscient que l'Orient est désormais quelque chose avec laquelle la culture occidentale ne peut s'empêcher de se confronter. En outre, il reconnaît que cette « préoccupation générale » excite à la fois les

¹ Hassan el Nouty, *op. cit.*, p. 9.

² Jean-Luc Berchet, *op. cit.*, p. 13.

³ Voir sur cela Hassan el Nouty, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Cécile Cayol, « Un penchant vers l'Est », dans *Voyage en orient*, *op. cit.*, <http://expositions.bnf.fr/veo/reve/index.htm>.

⁵ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 580-581.

« intelligences » et « les imaginations¹ ». Il n'ignore donc pas l'approche scientifique de l'Orient (« intelligences »), néanmoins il réclame son propre droit de moduler ce thème selon les outils de l'imagination et définit ainsi son ouvrage comme un produit de sa « fantaisie² » de poète. Aux critiques potentiels qui lui demanderaient la raison du choix de son sujet, il répond que « [l]es couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées³ ». Le choix de l'Orient ne serait donc pas le fruit d'un calcul, mais d'une fascination d'autant plus naturelle qu'elle est inexplicable.

Or, cette fascination pour un thème particulier côtoie une notion plus générale, à savoir la liberté de création propre à l'écrivain. Au début de sa *Préface*, Hugo écrit en effet qu'« il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. [...] Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi⁴ ». Il affirme la liberté de l'artiste de créer à partir de n'importe quel sujet et d'en donner une vision personnelle, en développant un imaginaire subjectif. Ainsi, si l'Orient est conçu comme un sujet de création, le poète (et l'artiste en général) ne se sent pas obligé de le traiter de manière objective, comme le fait au contraire le scientifique. Surtout, il ne ressent pas la nécessité de se rendre en Orient pour avoir le droit d'écrire sur ce sujet.

Mais il existe aussi des écrivains qui, tout en ne voulant pas se substituer aux spécialistes de l'Orient, ressentent néanmoins la nécessité de travailler pour ainsi dire *sur le terrain*. Par rapport aux autres écrivains dont nous venons de parler (ceux qui ne se déplacent pas), ils ont un rapport ambigu à l'égard du Levant : leur fantaisie a besoin de l'expérience directe du voyage, mais l'écriture qui en résulte ne se réduit pas pour autant à des observations objectives. Au contraire, les impressions qui nourrissent leurs ouvrages sont le fruit d'une élaboration personnelle et artistique qui transfigure les lieux traversés.

III. *Le récit de voyage dans la première moitié du XIX^e siècle*

Le récit de voyage tel que nous le connaissons encore aujourd'hui naît au début du XIX^e siècle sous la plume des Romantiques. Certains écrivains, désireux à la fois de parcourir les territoires du Proche-Orient et d'utiliser cette expérience comme source d'inspiration pour un ouvrage, reprennent en effet la forme de la relation de voyage pour en faire un objet littéraire à part entière. La différence la plus évidente entre la relation de voyage et le récit de voyage est

¹ *Ibid.*.

² *Ibid.*, p. 580.

³ *Ibid.*.

⁴ *Ibid.*, p. 577.

dans l'identité du destinataire. Du le Moyen Âge jusqu'au XVIII^e siècle, les relations sont rédigées par ceux que nous pouvons appeler des *voyageurs écrivains*, à savoir des gens dont l'activité principale est de voyager et qui choisissent en outre d'écrire un texte dans le but de donner aux lecteurs des informations précises sur des pays encore inconnus. Mais au début du XIX^e siècle, un nouveau statut fait son apparition : celui de l'*écrivain voyageur*. Il s'agit cette fois d'un écrivain de profession qui, à un moment de sa carrière, choisit d'accomplir un itinéraire et d'en tirer un livre. Chez lui, l'expérience du voyage est inséparable de celle de l'écriture. À la différence du voyageur écrivain, il ne voyage pas forcément dans le désir d'explorer de nouveaux territoires. C'est à la fois une évidence historique (à l'époque, le monde a été presque entièrement découvert), mais aussi un avantage du point de vue artistique. Ces auteurs se sentent libres de ne pas insérer dans leurs récits des descriptions qu'ils considèrent comme superflues (ils renvoient souvent aux ouvrages des explorateurs qui les ont précédés) et se concentrent sur ce qu'ils considèrent comme l'essentiel de leur travail : la capacité de projeter leur regard personnel sur le *déjà vu*¹.

La différence générique entre la relation de voyage et le récit de voyage dépend d'une série de facteurs, à savoir leur but, le style utilisé et le pacte de lecture. La relation a comme finalité de *relater*, c'est-à-dire de raconter ou d'expliquer quelque chose de manière précise et détaillée. Pour répondre à ce souci d'exactitude, les voyageurs écrivains cherchent à rendre leurs ouvrages le plus possible objectifs. Ils optent donc pour la simplicité de l'écriture, dans la conviction que le style travaillé est plutôt le propre de l'œuvre littéraire², c'est-à-dire d'un discours qu'ils estiment plus mensonger que véridique. Le pacte qui s'établit entre l'auteur et ses lecteurs peut donc se formuler ainsi : « Je vous raconte le monde tel que je l'ai vu, c'est-à-dire tel qu'il est ». Or, le récit de voyage garde certaines de ces caractéristiques, mais en les transformant. Le but est dans ce cas celui de *raconter*, ce qui signifie à la fois « dire dans le détail », mais aussi « faire la narration de faits vrais ou faux ». Nous sommes ici face à une ambiguïté inhérente au genre : si l'écrivain voyageur affirme son besoin de confronter son écriture à l'épreuve du réel (il accomplit vraiment le voyage), il ne renonce pas à la possibilité d'exprimer sa propre personnalité. Du point de vue du style, cela se traduit dans une écriture qui d'un côté reprend la simplicité propre à la relation de voyage, mais de l'autre est le fruit d'un travail stylistique³. Pour unir la réalité de l'observation avec la subjectivité de la

¹ Agnès Lefillastre, « Les références : le livre du monde », dans « Voyage en orient », *op. cit.*, http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index_livre.htm.

² Ce qui n'est pas étonnant, surtout dans des époques dominées par l'esthétique classique telles que le XVII^e et le XVIII^e siècle.

³ Voir Agnès Lefillastre, « Voyageur-écrivain, écrivain-voyageur », dans « Voyage en orient », *op. cit.*, http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index_ecriv.htm.

perception, l'écrivain voyageur formule donc un pacte de *sincérité* qui semble nous dire : « Je vous raconte ce que j'ai vu, *comme* je l'ai vu ». En d'autres termes, la vérité n'est pas à chercher que dans l'objet, mais surtout dans la manière même dont le sujet l'observe et le décrit.

L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand¹ est considéré à juste titre comme un tournant dans l'histoire de la littérature de voyage. Par rapport aux relations de voyage, qui présentent souvent une description impersonnelle, l'auteur a le mérite d'avoir « pla[cé] le « moi » au centre² » de son écrit. La première personne devient donc une marque constante du récit de voyage. Un deuxième élément qui distingue la relation du récit de voyage est celui de l'« amateurisme³ ». Plusieurs auteurs déclarent, au début de leurs ouvrages, qu'ils n'avaient pas l'intention de créer un texte littéraire. « Ceci n'est ni un livre ni un voyage », lit-on dans la première ligne du *Voyage en Orient* de Lamartine⁴ (1835). Cette revendication de naïveté a d'une part la fonction d'établir un pacte de sincérité avec le lecteur, en lui assurant que le narrateur lui racontera des événements réels par le biais d'un style simple et direct. D'autre part, cela constitue une stratégie qui consiste à se placer aux marges de la littérature (« ceci n'est pas un livre ») pour « s'offrir de nouvelles libertés⁵ ». En d'autres termes, le récit de voyage refuse les contraintes de genre et devient ainsi un espace d'expérimentation formelle pour l'écrivain. Paradoxalement, c'est grâce à ce refus des formes canoniques de la littérature que le récit de voyage devient un objet littéraire. Une troisième caractéristique de la littérature de voyage est en effet la tendance des écrivains à employer une série de techniques empruntées au roman (alternance de description et de dialogue, méditation lyrique, forme de la lettre ou du journal). Mais la différence fondamentale avec ce dernier est que dans le récit de voyage la « mise en œuvre, non soumise à une intrigue, est des plus libres⁶ ». Il s'agit bien d'une liberté structurale qui se traduit, du point de vue du rythme de la narration, en ce que l'on peut appeler une « pratique de la discontinuité⁷ ».

Le genre se définit donc par une « esthétique du fragment » et de la variation qui consiste en un abandon progressif du « souci de composition⁸ ». Bien qu'elle soit déjà présente chez les écrivains romantiques, cette fragmentation caractérise la plupart des récits de la seconde moitié

¹ Paris, Le Normant.

² Hassan el Nouty, *op. cit.*, p. 10.

³ Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un voyage en Orient (1832-1833)*, Paris, Charles Gosselin & Furne.

⁵ Voir « Le récit de voyage », dans « Voyage en orient », *op. cit.*, http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index.htm.

⁶ Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*

⁸ Agnès Lefillastre, « Une esthétique du discontinu », dans « Voyage en orient », *op. cit.*, http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index_esth.htm.

du siècle. Chez Lamartine, par exemple, la mention des dates et des lieux suffit seule à faire progresser la narration, alors que le contenu est des plus variés¹. Il en sera de même chez Nerval, qui, tout en consacrant plusieurs années à composer son ouvrage, décrit le *Voyage en Orient* comme un ensemble de « lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard² ». En d'autres termes, le récit de voyage ne présente pas des événements liés entre eux par des rapports de cause-conséquence (ce qui est le propre de la fiction), mais tend à juxtaposer les impressions du narrateur concernant les lieux visités. Il en résulte une « écriture vagabonde » qui reproduirait selon Berchet « le rythme même de la vie de voyage³ ». Cela n'implique pas que l'écrivain voyageur se limite à une simple transcription de la réalité. Le travail de l'écriture reste pour lui une opération littéraire complexe qui consiste à élaborer un style capable de transmettre au lecteur la sensation du *hic et nunc*. De plus, le désir d'unir l'expérience de la réalité avec le regard personnel pousse les écrivains à inventer une écriture vivante et dynamique, qui décrit les déplacements dans l'espace en les transfigurant en mouvements de l'esprit.

La dualité entre Orient réel et Orient imaginaire caractérise le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, jusque dès son histoire éditoriale. Il existe en effet un écart entre la première publication en revue sous forme d'articles - où l'écrivain reste encore proche du réalisme pour répondre aux attentes du public - et la publication en volume, qui lui permet de mêler réalité et fiction.

¹ Il suffit de regarder le début du titre complet : *Souvenirs, impressions, pensées et paysages*.

² II 790-791.

³ Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 11.

CHAPITRE II

L'HISTOIRE ÉDITORIALE DU *VOYAGE EN ORIENT*

Le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval n'a connu sa forme définitive qu'en 1851¹. Il ne s'agit que de la dernière étape d'une gestation qu'a duré presque dix ans. Pour comprendre l'histoire de la construction du texte de Nerval, il convient de l'aborder de deux points de vue : le passage de la publication d'articles dispersés (1840-1850) à la parution du volume ; la transformation de plusieurs voyages réels en un seul voyage littéraire. En effet, si Nerval nous raconte qu'il est arrivé en Orient en passant par l'Allemagne, cela ne correspond pas à la vérité biographique. L'auteur a effectué un séjour à Vienne, mais il l'a fait entre 1839 et 1840. Ce n'est qu'en 1843 qu'il s'embarque pour Alexandrie. Dans ce chapitre je me pencherai donc sur la description du premier voyage allemand et sur les articles que Nerval en a tirés (I). Je reconstruirai ensuite son véritable itinéraire oriental (II), ainsi que la naissance progressive de l'ouvrage (III). Je parlerai enfin des raisons des entorses à la réalité du vécu (IV).

I. 1839-1840 : voyage en Suisse, Bavière, Autriche

Nerval part de Paris en octobre 1839. Il rejoint Genève *via* Lyon, se rend ensuite à Constance et à Munich, pour arriver enfin à Vienne le 13 novembre 1839, où il reste jusqu'au 1^{er} mars 1840. Ce voyage est raconté dans des articles qu'il publie dans *La Presse* (28 janvier – 29 juin 1840) sous le titre « Lettres de Voyages », et qui constitueront, dans la version définitive du *Voyage en Orient*, la première section de l'« Introduction » (trajet par la Suisse et la Bavière²). Le 8 mars 1840, *L'Artiste* publie la « Lettre sur Vienne », qui est reprise par *La Presse* dans l'article du 29 juin. Dans ces deux revues, Nerval « se contente de décrire [ses impressions] en voyageur enthousiaste et humoriste³ », mais la « Lettre sur Vienne » nous montre déjà le dessin d'une intrigue, esquissée à partir des conversations avec les femmes de la capitale de l'Empire. L'auteur développe cet intrigue dans *Les amours de Vienne*, paru au début de 1841 dans la *Revue de Paris*⁴. Il s'agit cette fois d'un véritable roman épistolaire, qui

¹ Il parut chez l'éditeur parisien Charpentier, 2 vol. in-12 de 396 pages chacun. Pour les détails sur ce volume, voir la *Bibliographie des publications* par Claude Pichois, II 1393 ; pour l'ensemble des publications en revue et en volume, voir II 1387-1395.

² Voir II 1387, et Gabrielle Chamarat, *Nerval ou l'Incendie du Théâtre : identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, Paris, Corti, 1986, p. 55.

³ II 1369.

⁴ Éditée en février à Bruxelles et le 7 mars à Paris.

commence avec le topos du manuscrit retrouvé et qui permet à l'écrivain de se « dédoubler en deux masques¹ ». Le premier est représenté par Henri de Bergéas, dont on lit la lettre qu'il adresse à son oncle, homme de pouvoir qui a recommandé son neveu au ministre des Affaires étrangères. Ce dernier a chargé Henri de transporter un paquet à Vienne². Sur la route, il rencontre Fritz, son propre cousin, qui doit rendre visite à son oncle. Ce « jeune homme [...] mal adapté aux conditions de la vie », comme le décrit Henri, n'est rien d'autre que le deuxième masque et l'*alter ego* de Gérard de Nerval lui-même³. En effet, à la lettre d'Henri fait suite celle de Fritz, qui formera, avec la « Lettre sur Vienne » de *L'Artiste*, la section viennoise de l'« Introduction » de 1851.

D'après Claude Pichois, ce « *romanzetto* » montre la « difficulté [de] Nerval à aborder la nouvelle et surtout à rentrer *in medias res*⁴ ». Il semble en d'autres termes que l'auteur ait besoin d'un intermédiaire (Fritz) qui lui permette de donner libre cours à son imagination. L'expédient de la lettre retrouvée en est un exemple, ainsi que la variété des signatures que présentent les articles de 1840-1841. En effet, le premier article paru dans *La Presse* le 28 janvier 1840 est signé de cinq étoiles, alors que les articles du 5 mars, du 26 mars et du 28 juin sont signés « Fritz ». Seuls les articles du 8 mars 1840 (*L'Artiste*) et du 7 mars 1841 (*Revue de Paris*) sont signés « Gérard de Nerval », outre celui du 28 juin 1840 (*La Presse*), signé « Gérard⁵ ». Ainsi, lorsque Nerval publie des articles qui se composent surtout d'observations et de descriptions, il choisit soit l'anonymat, soit une signature fictive. En revanche, lorsque le contenu concerne une intrigue amoureuse (7 mars 1841), ce qui appartient au domaine de la fiction, il signe de son propre nom⁶. Ces changements de signature dessinent comme la figure d'un chiasme (A : contenu réel + B : signature fictive ; B : contenu fictive + A : signature réelle), ce que nous pourrions interpréter comme la volonté de Nerval de mêler réalité et fiction grâce aux croisements entre l'identité de l'auteur et celle du « je » narrateur⁷. Cette ambiguïté sera un caractère fondamental du *Voyage en Orient*, mais, comme nous le voyons, elle commence déjà après le voyage de 1839-1840. S'il est vrai en effet que les premiers articles de 1840 ont comme

¹ II 1370.

² Remarquons que Nerval accomplit ce voyage sous la protection de Lignay, secrétaire de la présidence du Conseil des ministres (*Ibid.*).

³ *Ibid.*.

⁴ *Ibid.*.

⁵ Voir II 1387-1388.

⁶ Il ne faut pas oublier que le « vrai » nom dont je parle ici (« Gérard de Nerval ») est en réalité le nom de plume de l'écrivain, dont le nom réel reste Gérard Labrunie. L'amalgame entre réalité et fiction est, comme on le sait, constitutif de tout écrit de Nerval.

⁷ De fait, en se référant aux *Amours de Vienne*, Pichois invite à ne pas attribuer à l'auteur les aventures (ou toutes les aventures) du narrateur, la volonté de Nerval étant ici d'écrire une fiction (II 1370).

finalité de décrire le réel¹, ces mêmes descriptions vont vite se transformer en décor d'une narration dans *Les Amours de Vienne*.

Cette publication dans la *Revue de Paris* est donc une « recomposition » et une « amplification² » des souvenirs relatifs au voyage viennois. L'« exaltation » qui suit à l'écriture des *Amours de Vienne*, ainsi que la rencontre à Vienne et plus tard à Bruxelles de Marie Pleyel³, précèdent la première crise de folie de Nerval (début 1841). La volonté de prouver sa guérison aux lecteurs, ainsi qu'à ses amis écrivains, est parmi les raisons que poussent Nerval à partir pour le Proche-Orient à l'aube de 1843. En réalité, le projet de se rendre au Levant était déjà présent dans son esprit à l'époque du séjour à Vienne, d'autant plus qu'il avait demandé en vain à son protecteur Joseph Lingay de l'envoyer directement à Constantinople. Il pourra s'y rendre avec trois années de retard.

II. 1843-1844 : voyage au Proche-Orient

En 1841, Nerval est interné à la clinique du docteur Émile Blanche. Il s'agit pour lui d'une période d'abattement et d'infécondité littéraire. Pour en sortir, il commence à projeter une « grande entreprise » qui puisse lui donner « aux yeux des gens une physionomie nouvelle⁴ ». À la fin de 1842, la revue *La Sylphide* annonce que « Gérard de Nerval est parti jeudi dernier [22 décembre] pour le Caire » et qu'il va « donner de ses nouvelles⁵ ». Théophile Gautier est probablement « chargé de veiller aux intérêts littéraires de [son] ami⁶ ». Contrairement au narrateur du *Voyage en Orient*, Nerval ne voyage pas seul. Il est accompagné par Joseph de Fonfride, orientaliste amateur. Les deux hommes sont à Lyon le 25 décembre, passent ensuite par Avignon et arrivent à Marseille le 31 décembre, où ils sont accueillis par l'écrivain Joseph Méry. Ils s'embarquent le 1^{er} janvier 1843 sur le *Mentor* en direction d'Alexandrie.

Mais avec quels moyens Nerval part-il ? Il est probable qu'il reçoit des aides financières et qu'il est chargé d'une mission diplomatique, mais le dossier qui le concerne a disparu des Archives nationales après la Seconde Guerre mondiale⁷. Le seul témoignage écrit conservé est

¹ C'est la thèse d'Hisashi Mizuno (*Nerval. L'écriture du voyage, op. cit.*). Pourtant, celui-ci va encore plus loin et tend à traiter tous les articles de voyage de Nerval comme des reportages, en rabaisant l'importance du rôle de l'invention dans ces textes. L'on peut objecter à cette opinion, comme l'a fait Michel Collot, que, « s'il est vrai que Nerval s'y propose d'exprimer le réel, cela n'implique pas qu'il le fasse toujours de façon « réaliste » » (Michel Collot, *Gérard de Nerval du réel à l'imaginaire, op. cit.*, p. 55).

² II 1370.

³ Qui lui inspirera la nouvelle *La Pandora*.

⁴ I 1387. Cité par DN, p. 358.

⁵ Cité par *Ibid.*, p. 359

⁶ *Ibid.*.

⁷ *Ibid.*.

une lettre, apparemment destinée à Joseph Lingay¹, protecteur de Nerval. Elle comporte une note ajoutée par le destinataire, où il est écrit : « Gérard désirait que j'obtinsse pour lui et son compagnon de voyage par l'intermédiaire de Lavergne secrétaire de Guizot Ministre leur passage sur un vaisseau de l'état et un prêt de quelques 100 fr. Ce qui eut lieu² ». Gérard obtient donc des fonds officiels pour son entreprise. Toutefois, il est certain que ses ressources restent modestes, ce qu'il exploitera pour construire son propre mythe de voyageur capable d'accomplir un grand itinéraire avec peu de dépenses³.

Sur le *Mentor*, Nerval et Fonfride voyagent gratuitement en première classe, même s'ils payent le prix des repas⁴. Le bateau fait escale à Livourne, Civitavecchia et Naples⁵. Un matin, pendant la traversée, un officier anglais est trouvé mort dans son lit suite aux exagérations du dîner du soir. Cet épisode sera inséré dans la rédaction finale du *Voyage en Orient*⁶. Le 8 janvier ils sont à Malte, d'où ils s'embarquent sur le *Minos* en direction de Syra. Arrivés le 11 janvier, les deux compagnons changent de bateau le jour même : le *Leonidas* les laisse à Alexandrie le 14 janvier. Il leur faut encore cinq jours de bateau en descendant le Nil pour rejoindre enfin le Caire. Ils logent à l'hôtel Domergue, mais les prix trop hauts (7,50 francs par jours) les poussent à louer une maison dans le quartier copte (1,25 francs par jour, plus 75 centimes pour un domestique). Le séjour, qui devait être bref, va se prolonger à cause d'une épidémie de peste déclarée à Beyrouth. Par les lettres qu'il envoie du Caire, nous savons que Nerval possède quelques recommandations dans la ville : il est reçu par le docteur Nicolas Perron, directeur de l'école de médecine, et par le consul général Édouard Gauttier de Lys d'Arc ; il rencontre aussi le docteur Antoine Clot, connu ensuite comme Clot-Bey⁷. Dans une lettre à son père du 2 mai 1843, Nerval écrit qu'il part le jour même pour la Syrie. Il faut six jours pour rejoindre Damiette, d'où Nerval et Fonfride s'embarquent sur le bateau grec *Santa Barbara*, qui fait escale à Jaffa (douze jours de quarantaine) et à Saint-Jean d'Acre. Jusqu'au 25 juillet, date d'une autre lettre à son père envoyée de Constantinople, Nerval ne donne pas de ses nouvelles.

¹ La lettre est sans date et sans destinataire.

² Cité par *DN*, *Ibid.* et note 1 à la même page.

³ Claude Pichois nous prévient toutefois que « la réalité avait été sans doute quelque peu différente » (voir II 1371, note 1).

⁴ *DN*, p. 360.

⁵ J'ai remarqué que ces trois escales de l'allée, reportés dans *DN* (p. 360), ne sont pas reproduits par la carte du voyage en Orient dans l'édition de la Pléiade (voir la Figure 1 dans *Annexes*, reproduction de II 1828-1829, « Voyages réels »). Claude Pichois y remarque pourtant que des conditions météorologiques défavorables « rend[ent] plus dangereux le passage par le détroit de Messine » (II 1371), ce qui fait penser que Nerval et Fonfride n'ont pas descendu la Méditerranée en se laissant la Corse et la Sardaigne sur leur côté gauche, comme l'indique au contraire la carte : pourquoi faire un détour vers Messine au lieu de continuer tout droit vers Malte ? Il faut dire cependant que la note introductive aux cartes prévient que seules « les principales étapes où [le] passage [de Nerval] est dûment attesté » sont mentionnées (II 1827).

⁶ « Introduction » XI, II 230-233.

⁷ *DN*, p. 361.

Dans le chapitre « Druses et Maronites » du *Voyage en Orient*, le narrateur nous décrit plusieurs rencontres advenues au Liban : celle avec le père Planchet et le vice-consul de Saïda, Joseph Conti ; celle avec le cheikh druse prisonnier, qui lui raconte l'« Histoire du calife Hakem ». Ensuite, la tentative d'épouser Saléma, la fille du cheikh, et le choix de l'abandonner suite à une fièvre qui aurait saisi le voyageur dans les montagnes du Liban. En réalité, presque rien de tout cela n'a eu lieu. La lettre du 25 juillet fournit un résumé plus véridique de ses déplacements libanais. Nerval y affirme se sentir « un peu fatigué des montagnes¹ », ce qui confirmerait l'histoire de la maladie. Il dit avoir fait des excursions dans le Liban, mais il n'a vu ni Damas ni Balbec, l'une frappée par la peste, l'autre par la révolte des Druses et des Métualis. Nerval et Fonfride ont donc pris un autre bateau de Beyrouth, avec escales à Chypre, Rôdes, Smyrne et quelques îles grecques. Ils sont enfin arrivés à Constantinople à la fin de juillet.

Nerval habite au début à Péra. Fonfride ne reste pas beaucoup avec lui, rappelé en France pour un procès. À la différence du Caire, en Turquie l'écrivain n'entretient pas de relations avec les personnalités diplomatiques. Mais Nerval n'est pas un voyageur solitaire et « [l]e texte du *Voyage en Orient* reflètera ces différents degrés de la chaleur humaine dont il a besoin² ». Tout d'abord, il retrouve son ami Camille Rogier. Il tisse ensuite de nouveaux rapports et se lie avec Bousquet-Deschamps et François Noguès, l'un fondateur et l'autre rédacteur du *Journal de Constantinople*, ainsi qu'avec Edmond de Cadalvène, directeur des postes françaises. Grâce à ces connaissances, Nerval peut donner de ses nouvelles en patrie. En effet, le 25 juillet paraît dans la *Presse* une lettre ouverte de Gautier à Nerval. Le premier fait semblant d'envier l'ami qui peut voir avec ses yeux le pays des péris, alors que lui est forcé de l'imaginer depuis la France (le ballet *La Péri* va en scène dans ces jours-là à l'Opéra de Paris, avec scénario de Gautier³). La réponse est publiée par Gautier lui-même dans l'article « À mon ami Théophile Gautier » (*Journal de Constantinople*, 6 septembre), qui réélabore une lettre que Gérard lui a envoyée le 2 mai. Le voyageur y avoue avoir été déçu par l'Égypte. Cette désillusion, il la reniera plus tard dans une lettre à son père, en disant qu'elle « ne doit pas être prise au sérieux » et qu'il ne s'agit que de quelques « jeux d'esprit⁴ ».

Au début du Ramadan (25 septembre) Nerval s'établit à Stamboul, dans un logement situé à Ildiz-Khan, entre le Corne d'Or et la mer. Il retarde son retour jusqu'à la fin du Ramadan le 25 octobre, au moment de la fête du Petit Baïram. Le 27 ou 28, Nerval et Rogier s'embarquent

¹ I 1400 ; cité par *DN*, *Ibid.*.

² II 1372.

³ *DN*, p. 361.

⁴ I 1404. Cité par *DN*, p. 361-362.

sur l'*Eurotas*, paquebot de l'État français¹, avec escales à Syra (1^{er} novembre), à Malte (4 novembre, dix jours de quarantaine) et à Naples (16 novembre), où ils restent environ douze jours, en visitant Pompéi et Herculaneum. Le peintre repart le 30 novembre, alors que Nerval s'embarque le 31 sur le *Francesco Primo*, bateau à vapeur qui fait des escales à Civitavecchia, Livourne et Gênes. Le 5 décembre il est à Marseille, mais il se rend aussi à Toulon, puis à nouveau à Marseille, où il retrouve Rogier et Joseph Méry, qui les accueille dans des soirées mondaines. Le 14 décembre, *Le Sémaphore* de Marseille signale que Nerval se trouve en ville. Avec Rogier il visite encore Arles, Beaucaire et Nîmes, où il est présenté à la famille du peintre². Nous savons enfin qu'ils rentrent à Paris avant le 15 janvier 1844, puisque ce jour-là *La Chronique* donne communication du retour de l'écrivain en ville.

Est-ce que Nerval a effectué d'autres voyages en Orient après 1844 ? *Le Corsaire* écrit qu'il serait reparti en 1848, mais cette affirmation a été démentie. Toutefois, l'écrivain y a certainement pensé. En 1854 il projette « de s'y rendre à nouveau, une fois sorti de la clinique du docteur Blanche³ ». En mars il obtient, grâce à l'intercession de son ami Francis Wey, « une indemnité de voyage de 600 francs octroyée par Hippolyte Fortoul⁴ » pour continuer son œuvre sur l'Orient. Il reçoit de même un passeport pour Constantinople, auquel il ajoute des visas pour la Suisse, la Bavière, l'Autriche, la Grèce et les territoires de l'Empire Ottoman. Mais lorsqu'il sort de la clinique le 27 mai, ses amis et le docteur Blanche l'ont convaincu de ne pas partir. Il choisit donc de rembourser au Ministère de l'instruction publique l'argent qu'il a reçu (bien qu'on lui conseille de le garder « à titre d'indemnité littéraire⁵ ») et de se mettre en route pour l'Allemagne (juin-juillet), qui sera son dernier voyage.

III. *Composition du Voyage en Orient : des articles au volume*

Lorsqu'il part pour le Proche-Orient, Nerval songe déjà à la possibilité de tirer un ouvrage de son périple. Dans une lettre d'octobre 1843 à son père, le docteur Labrunie, il dit attendre encore la réponse de l'éditeur belge Hauman concernant « le travail qu'[il] lui [a] proposé⁶ ». Dans une deuxième lettre du 24 décembre au même, il écrit : « mon voyage d'Égypte [...] fera un volume avec gravures et j'ai acquis des matériaux pour au moins deux ans ». Cela nous

¹ II 1372

² *DN*, p. 362.

³ *Ibid.*.

⁴ *Ibid.*.

⁵ Témoignage d'Asselineau dans la *Revue fantaisiste* du 15 septembre 1861. Cité par *DN*, p. 362-363.

⁶ Cité par II 1372.

montre que, au moment de son retour¹, il a en tête un projet d'une grande dimension, dont il spécifie aussi que les deux pôles sont « d'un côté Le Caire, de l'autre Constantinople, bien étudiés tous les deux [...] et peut-être pourrai-je me passer des journaux et faire paraître directement dans la librairie, ce qui donnerait plus d'importance et d'avenir à mon travail !² ». Comme nous le voyons, Nerval aspire ici à créer une œuvre qui dépasse la durée éphémère des journaux et qui puisse avoir un futur dans la littérature. Il explique de même le contenu de son projet, qui pour l'instant ne comprend que les deux villes où il a séjourné le plus longtemps. Mais ce projet est destiné à subir des modifications. Tout d'abord, la publication en revue est un passage nécessaire, car elle constitue une source de revenus pour l'auteur. Elle lui sert surtout de laboratoire pour construire son ouvrage.

Le premier document écrit que Nerval produit sur son voyage est constitué par ce que l'on appelle le *Carnet du Caire*³. Il s'agit d'une série de notes manuscrites portant sur les dépenses de l'auteur ainsi que sur l'histoire et les légendes du Caire (d'où ce titre apocryphe). Des notes sur Vienne n'ont été prises qu'une fois arrivé dans la capitale égyptienne. Dans ce cahier, « Nerval transcrit, plus ou moins fidèlement, les passages des livres qu'il lit, soit à la Société égyptienne du Caire, soit à la Bibliothèque royale de Paris⁴ », à savoir pendant et après son voyage (il est improbable qu'il ait pris des notes avant de partir). Il ne mentionne pas toujours ses références. Il me semble important de signaler l'existence de ce carnet, puisqu'il donne une idée de la méthode d'écriture de Nerval : outre aux références livresques, l'écrivain insère en effet des impressions et des idées sous une forme encore embryonnaire, où il puise ensuite pendant la rédaction des différentes étapes de son texte. Rappelons enfin que le *Carnet* n'a été connu qu'en 1933⁵.

C'est dans la période entre 1844 et 1847 qui se concentrent les premiers feuillets concernant le voyage de Nerval en Orient. Leur ordre de publication correspond, avec quelques exceptions, à leur future position dans le volume de 1851. Entre février 1844 et juin 1845, *L'Artiste* publie une série d'articles portant sur la Grèce et qui correspondent à la troisième

¹ Il débarque à Marseille le 20 décembre 1843.

² Cité par II 1372-1373.

³ Je reproduis dans la section *Annexes* deux pages du *Carnet*, figure 3 et 4.

⁴ II 1664.

⁵ En effet, selon les hypothèses, il existait à l'origine deux ou trois cahiers, recueillis par Arsène Houssaye après la mort de Nerval et rassemblés selon le sujet et le format. Il est donc probable que l'ordre actuel des folios ne corresponde pas à l'ordre originel. Pierre Martino a ensuite transcrit et publié le carnet en lui donnant le titre de « *Carnet de notes du Voyage en Orient* » (*Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1933, p. 140-173). Le *Carnet* avait été mentionné pour la première fois en 1930 dans la revue *Les Trésors des bibliothèques de France* (t. III, p. 161-163, série « À travers l'Exposition du romantisme à la Bibliothèque nationale » ; cité par II 1663). Il est aujourd'hui conservé au Cabinet des manuscrits sous la cote : Nouvelle acquisition française, n° 14282. Pour une idée plus complète de l'histoire éditoriale du *Carnet*, voir II 1662-1665 ; pour des possibles interprétations du *Carnet*, voir II 1385-1387 ; pour la transcription du *Carnet*, voir II 843-866.

partie de l'« Introduction » dans la dernière édition du *Voyage en Orient*. Le 15 mars 1846, la même revue publie un article portant cette fois sur le voyage en Suisse et en Allemagne, qui constituera les chapitres III et IV de l'« Introduction¹ ». Du 1^{er} mai au 15 décembre de la même année, la *Revue des Deux Mondes* fait paraître une série au titre « Les Femmes du Caire. / Scènes de la vie égyptienne », suivie par la partie libanaise du voyage (15 février – 15 octobre 1847). Ces deux séries correspondront respectivement à « Les Femmes du Caire » et à « Druses et Maronites ». Le 21 novembre, *L'Artiste* publie un feuilleton portant sur l'île de Syra, ce qui nous ramène de nouveau à l'« Introduction » (chapitre XXI). Cela montre qu'à cette époque Nerval continue de perfectionner l'architecture de son texte et n'hésite pas à exploiter les revues pour tester une nouvelle section. Il n'est pas si loin de la version définitive, puisque, à la fin de 1847, il s'entend avec l'éditeur Sartorius (*L'Artiste*) pour la publication en deux volumes de *Scènes de la vie orientale*, où il reprend les deux séries publiées dans la *Revue des Deux Mondes*. Le premier tome (sous-titre *Les femmes du Caire*) est imprimé et mis en vente entre la fin de 1847² et le début de février 1848³.

Mais l'édition Sartorius présente une histoire assez particulière. De fait, la majorité des exemplaires du deuxième volume (*Les Femmes du Liban*) est probablement imprimée dès le printemps 1848, mais l'éditeur fait faillite à cause des troubles économiques provoqués par la révolution de Février. Pendant l'été 1850, un autre éditeur, Hippolyte Souverain, rachète donc le premier volume, lui donne une nouvelle couverture et une nouvelle page de titre et met en vente le deuxième volume⁴. Il existe des exemplaires qui portent les marques de ce passage d'éditeur⁵. D'abord, certaines des exemplaires des *Femmes du Liban* (sous-titre des *Scènes de la vie orientale II*, éd. Souverain) sont brochées avec la couverture et la page de titre des *Femmes du Caire*, avec l'ajout du chiffre 2 (numéro du tome). Ensuite, nous trouvons dans un catalogue cette description d'un exemplaire du premier volume donné à Eugène de Stadler :

Scènes de la vie orientale : “Les Femmes du Caire”. Paris, *Ferdinand Sartorius*, 1848. 2 tomes in-8, [...]. *Véritable édition originale*, non décrite, du *Voyage en Orient*. Les bibliographes n'ont décrit jusqu'à présent que le second volume à l'adresse de *Hippolyte Souverain*, 1850. On ne connaît que deux ou trois exemplaires dont les deux tomes sont à la date de 1848 et tous deux chez F. Sartorius⁶.

¹ II 1388.

² Date de l'apparition d'une annonce dans *L'Artiste*. Voir II 1373.

³ Le volume étant enregistré *a posteriori* à la *Bibliographie de la France* le 5 février, n° 693 (II 1373).

⁴ L'enregistrement à la *Bibliographie de la France* a lieu le 17 août 1850 (n° 4577).

⁵ II 1374.

⁶ Catalogue d'*Éditions originales*, n° 343, de la Librairie Gallimard, pièce 28 ; cité par *Ibid.* ; voir aussi note 3 à la même page.

Il existe enfin un exemplaire du tome 2 conservé à la bibliothèque Spoelberch de Louvenjoul, dont la page de titre est « Les Femmes du Caire », l'éditeur est Sartorius, l'année de publication en chiffres romains est M DCCC XLVIII. Mais cette dernière a été transformée en M DCCC L par grattage du X et du VIII. De plus, l'on a ajouté le chiffre 2 à la page de titre et sur la couverture¹. Cela démontre que, en 1850, les lecteurs connaissaient le *Voyage en Orient* sous le titre de *Scènes de la vie orientale*, édité officiellement chez Sartorius pour le premier volume et chez Souverain pour le deuxième (qui est imprimé en réalité dès 1848 par Sartorius).

Ces deux volumes de 1848 représentent donc un léger progrès par rapport aux articles de la *Revue des Deux Mondes* de 1846-1847. En particulier, le premier volume rattache la Grèce au Caire (« Introduction » XII-XXI²), mais il manque encore le début de l'« Introduction » portant sur Vienne, ainsi que la fin du voyage consacrée à Constantinople. De fait, Nerval développe le reste du récit dans deux autres séries en revue. La première paraît entre janvier 1849 et janvier 1850 dans *La Silhouette* sous le titre de « Al-Kahira. / Souvenirs d'Orient (I)³ ». Le début du récit porte sur le voyage de Paris à Vienne, que l'embarquement à Trieste rattache à la Grèce en nous conduisant ainsi en Égypte et au Liban. Le dernier feuilleton correspond à « la fin du texte du tome II des *Scènes de la vie orientale* »⁴. Une note introductive publiée dans *La Silhouette* nous aide à comprendre la valeur de cette première série, dont l'on écrit que l'un des éléments les plus intéressantes est la capacité de l'auteur de « joi[ndre] souvent le charme du roman et l'attrait de la réalité la plus exacte »⁵. Dans cette publication, qui précède de deux ans l'apparition de la version définitive, Nerval est donc arrivé à un stade plus avancé du point de vue de la structure du texte, ainsi que du point de vue du style qui caractérisera son ouvrage.

La deuxième série de feuilletons, intitulée « Les Nuits du Ramazan », est publiée de mars à mai 1850 par *Le National*. Nerval y insère une partie de ce qui deviendra l'épilogue des « Druses et Maronites », la section des « Femmes du Caire » sur les pyramides et plusieurs pages des « Nuits du Ramazan » portant sur Constantinople. En outre, c'est dans *Le National* que Nerval publie pour la première fois l'« Histoire de la reine du Matin ». Ceci n'est pas secondaire, puisque ce récit, ainsi que « Les Pyramides », l'« Histoire du calife Hakem » et « Le songe de Polyphile⁶ », a une valeur fondamentale dans l'organisation finale du *Voyage en Orient*⁷.

¹ *Ibid.*.

² Voir Gabrielle Chamarat, *op. cit.*, p. 54-55.

³ La II^e partie est publiée à partir de septembre 1849. Voir II 1391.

⁴ *Ibid.*.

⁵ *Ibid.*.

⁶ Ce dernier n'est pas présent dans les feuilletons de *La Silhouette* et du *National*.

⁷ Comme l'a démontré Gérald Schaeffer dans son ouvrage *Le Voyage en Orient de Nerval. Étude des structures*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967.

Dans les mois successifs, Nerval « complète l'un par l'autre les textes¹ » parus dans les années précédentes pour composer ce qui devient l'édition définitive du *Voyage en Orient*, publié chez Charpentier en 1851. Le plan final se compose donc de quatre sections : « Introduction » (Paris – Vienne – Alexandrie) ; « Les Femmes du Caire » (Égypte) ; « Druses et Maronites » (Liban) ; « Les Nuits du Ramazan » (Constantinople). L'évolution est considérable par rapport au projet initial que Nerval décrivait à son père en décembre 1843. S'il prévoyait de se concentrer sur Le Caire et Constantinople, il ajoute maintenant Vienne à son itinéraire. Le Caire occupe une position centrale parmi les villes où séjourne le narrateur. De même, l'« Histoire du calife Hakem » est entendue au Liban mais se passe dans la capitale égyptienne. Bien que ce raccord entre le voyage viennois de 1839-1840 et le périple oriental ne soit rendu visible au public qu'à partir des feuilletons de *La Silhouette*, Nerval l'avait conçu dès l'époque des notes manuscrites du *Carnet*². Ce lien est réalisé dans le *Voyage en Orient* par le biais d'une fiction. Nerval-voyageur ne s'est jamais embarqué à Trieste (que d'ailleurs il n'a jamais visité, ainsi que Cérigo), mais à Marseille. L'auteur a donc confié à Nerval-narrateur la tâche de raconter un trajet imaginaire qui se superpose au voyage réel³ et qui sert à inclure la capitale autrichienne dans l'itinéraire oriental.

IV. *Le sens des entorses au réel*

La raison de cet artifice se fonde sur la volonté de l'auteur de composer un ouvrage qui rivalise avec ceux de ses deux grands prédécesseurs : Chateaubriand et Lamartine. La construction du voyage chez Nerval reprend en effet celle de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* et la modifie en tenant compte des « corrections » déjà apportées par Lamartine⁴. Le parcours de Chateaubriand comprend : le départ de Paris ; deux grandes escales à Athènes et à Constantinople ; Jérusalem, auquel l'auteur dédie deux livres, alors que le séjour n'est duré en réalité que quelques jours ; le retour en France par l'Égypte (parcouru à la hâte), par Tunis et par l'Espagne. Dans son *Voyage en Orient*, Lamartine effectue déjà des changements significatifs. Tout d'abord, il conserve l'escale à Athènes, mais il s'agit d'une étape tout à fait normale qu'il n'exploite pas pour tisser l'éloge de l'Antiquité classique, comme l'avait fait

¹ II 1375.

² II 844 et 853 (f^{os} 2 r^o et 9 r^o). Voir aussi II 1375, note 6.

³ Ce dernier reprend à partir de Syra.

⁴ Voir Michel Butor, « Les romantiques en Orient - 1975-1976 », *Mediaserver unige*, <https://mediaserver.unige.ch/play/55784>, s.d., consulté le 15 décembre 2021 ; enregistrements sonores des quatorze cours tenus entre 1975 et 1976 à l'Université de Genève ; les cours portant sur le *Voyage en Orient* de Nerval vont du n^o 9 (<https://mediaserver.unige.ch/play/55776>) au n^o 14.

Chateaubriand. En outre, il se penche en particulier sur Beyrouth et sur le Liban, alors que l'étape à Jérusalem perd l'importance qu'elle avait dans l'*Itinéraire*. Lorsque Nerval organise son ouvrage, il reprend le voyage de Chateaubriand à l'envers : Le Caire constitue le début de la partie proprement orientale du périple, alors que chez le premier il n'était qu'une des dernières étapes. Comme nous l'avons souligné, la capitale égyptienne devient chez Nerval le « centre de gravité¹ » du *Voyage*. Ensuite l'auteur, conscient de la leçon de Lamartine, consacre une partie entière de son livre au Liban et il exclut volontairement Athènes et Jérusalem. Il intégrera toutefois cette dernière grâce à l'« Histoire de la reine du Matin », dont l'action se passe dans la ville sainte. Enfin, l'ajout du trajet viennois constitue la variation la plus évidente par laquelle Nerval cherche à s'écarter de ses modèles.

Mais ce n'est pas la seule raison qui pousse l'écrivain à faire passer son itinéraire par l'Allemagne. En premier lieu, Nerval veut se rattacher non seulement à la tradition du voyage en Orient, mais aussi à celle, propre au Romantisme français, du voyage en Allemagne². Le modèle qu'il prend en considération dans ce cas est *Le Rhin* de Victor Hugo (1842), qui pourrait en effet avoir influencé son choix de structurer le *Voyage en Orient* selon l'expédient de la lettre fictive à un ami³. En deuxième lieu, Nerval cultive pendant toute sa vie une immense passion pour l'Allemagne. Tout d'abord, il est l'un des rares germanistes de la France du début du XIX^e siècle : il traduit le *Faust* de Goethe en 1828, et publie un recueil de *Poésies allemandes* en 1830. De plus, un lien étroit unit l'Allemagne à l'Orient dans l'esprit de Nerval. Ils s'identifient chez lui « à une sorte de territoire de la folie⁴ ». En effet, « [a]près la crise de 1841 et le long internement en maison de santé qui a suivi, Nerval s'est appliqué à mettre en question les valeurs au nom desquelles il a été réputé « fou » et exclu de la société⁵ ». Il le fait, en particulier, grâce au voyage. Se rendre dans d'autres pays devient pour lui la meilleure façon de constater que les principes sur lesquels est fondée la société européenne (dont la *raison*) ne sont pas universels. Enfin, cette relation entre Orient et horizon germanique trouve une dernière justification dans la « géographie magique⁶ » de Nerval. Lisons par exemple la description qu'il

¹ II 1375.

² Voir Butor, *op. cit.*, enregistrement n°9, minute 7.00.

³ L'on pourrait objecter que Nerval utilise la forme de la lettre de voyage dès ses premiers articles de 1840-1841. Cependant, les lettres étaient présentées dans ce cas comme écrites de la main de « Fritz », et l'article ne reportait pas toujours la signature de Nerval. L'écrivain commence à se présenter comme auteur à la fois de la lettre et de l'article seulement à partir du 11 février 1844 (voir II 1387-1388).

⁴ *DN*, p. 358. Nous trouvons des exemples de cela de même dans le *Voyage en Orient*, au début des « Femmes du Caire » : « C'est bien là le pays des rêves et de l'illusion ! » (II 262). Dans une célèbre pensée de Nerval concernant l'Allemagne : « Ce que c'est que les choses déplacées ! On ne me trouve pas fou en Allemagne » (III 799 ; cité par *DN*, p. 18). Dans une lettre du 18 juin 1854 à Francis Wey écrite de Munich (« Nous sommes tous un peu fous dans cette bonne Allemagne » (III 865 ; cité par *DN*, p. 20).

⁵ *DN*, p. 358

⁶ II 189.

nous offre de la ville de Constance : « Constance ! c'est [...] le sceau splendide qui réunit le nord de l'Europe au Midi, l'Occident et l'Orient. [...] Constance est une petite Constantinople¹ ». Le jeu des signifiants (*Constance-Constantinople*) permet à l'auteur de mettre en contact, par le biais de la littérature, deux régions qui resteraient séparées du point de vue de la géographie réelle.

Une deuxième différence entre Chateaubriand et Lamartine d'une part et Nerval de l'autre réside dans leurs moyens économiques. Les deux premiers sont des « grands seigneurs en voyage² ». Nerval lui-même écrit dans le *Voyage en Orient* que « M. de Chateaubriand avoue qu'il s'y est ruiné » pour accomplir son itinéraire et que « M. de Lamartine y a fait des dépenses folles³ ». Comme nous le savons, Nerval a des ressources bien plus modestes. Cette différence a une influence sur le regard et sur la façon de voyager qu'adoptent ces trois écrivains. Chateaubriand part avec la volonté de visiter les grands monuments du christianisme, en se voyant presque comme un croisé. Lamartine est attentif à la situation politique des régions où il séjourne. Nerval, de son côté, se peint comme un simple « touriste⁴ ». Son style de voyage, similaires à celui des romantiques allemands, se fonde sur une attitude à se laisser transporter par le hasard et à faire attention aux opportunités qui se présentent⁵. De même, les aventures amoureuses recouvrent pour lui une grande importance, comme l'annonce le chapitre de l'« Introduction » titré « Les amours de Vienne » : « Tu m'as fait promettre de t'envoyer de temps en temps les impressions *sentimentales* de mon voyage qui t'intéressent plus, m'as-tu dit, qu'aucune description pittoresque. [...] Sterne et Casanova me soient en aide pour te distraire⁶ ». Nerval anticipe ici que le contenu et le style de son voyage seront inspirés du *Voyage sentimental* de Laurence Sterne (1768), à savoir une narration qui se concentre sur les impressions personnelles de l'auteur et qui inclut aussi le récit de ses conquêtes. Mais il s'agit dans ce cas d'un séducteur comique, puisque « il n'a point [...] les nombreux mérites de [Casanova]⁷ ». En effet, Nerval se peint comme un personnage burlesque qui n'arrive jamais à obtenir la faveur des femmes qui le fascinent.

Cette humilité du narrateur est un troisième élément qui le différencie de Chateaubriand et Lamartine. Ces derniers « tranchent de l'Occidental supérieur⁸ » et ne sont pas intéressés par le contact avec la population orientale. Chateaubriand cherche surtout des tombeaux. Lamartine

¹ II 187.

² II 1377.

³ II 322.

⁴ II 173.

⁵ Butor, *op. cit.*, minute 16.30.

⁶ II 201.

⁷ *Ibid.*

⁸ II 1377.

part pour retrouver, dans les paysages pittoresques, le souvenir des images que sa mère lui montrait dans son livre d'histoires saintes. Tout en ne négligeant pas la description des paysages, Nerval « s'est surtout attaché à nous montrer l'Égypte vivante¹ ». Il choisit de se mêler aux indigènes, de manger comme eux, de s'habiller comme eux. En bon lecteur de Lane², il est attentif à la vie quotidienne de l'Orient contemporain. Toutefois, cela ne constitue que l'un des côtés de ce qui fait l'intérêt de l'ouvrage nervalien. En grand rêveur, il est aussi à la recherche des souterrains, des coulisses qui cachent une histoire secrète derrière la surface de la réalité³. Son regard est donc attiré par le passé des lieux, mais il s'agit chez lui d'un passé qui parle au présent, en particulier sous forme de contes oraux de la tradition orientale⁴ et de récits d'anciennes cérémonies mystiques. Les pyramides ne sont pas absentes, mais elles ne sont évoquées que pour raconter les mystères dont elles étaient le théâtre.

Il existe, en conclusion, deux dimensions principales dans le *Voyage en Orient* de Nerval. L'une est formée par les aventures réelles du narrateur, qui constituent la surface « sentimental[e] » du récit. L'autre est composée par les rêveries sur l'antiquité mythologique. Alors que la première était prédominante dans les publications en revue, les deux se trouvent inextricablement liées dans le volume de 1851. Au niveau structural, Nerval crée en effet une alternance entre ce que nous pouvons appeler le *Journal de voyage* et les narrations secondaires qui s'y insèrent sous forme de récits dans le récit. Ces dernières ont la fonction d'accompagner le lecteur à travers un parcours qui aboutit à des révélations mystiques⁵. Mais il me semble qu'il existe aussi un autre type de révélations que l'on peut appeler *poétiques* et qui se présentent à l'intérieur même du *Journal*. En d'autres termes, il est possible de reconnaître dans le tissu du récit des moments où a lieu ce que Nerval lui-même a appelé « l'épanchement du songe dans la vie réelle⁶ ».

¹ Voir l'article d'Edmond Texier, *L'Illustration*, 27 septembre 1851 (cité par II 1377-1378 ; voir aussi note 1, II 1378).

² Edward William Lane, auteur de *l'Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1837) ; voir sur cela II 1378.

³ Butor, *op. cit.*, minute 17.40.

⁴ C'est le cas de l'« Histoire du calife Hakem » et de l'« Histoire de la reine du Matin », qui nous sont présentées comme des contes entendus par d'autres personnages, de même si elles naissent en réalité des emprunts livresques et de l'imagination de l'auteur.

⁵ Butor, *op. cit.*, minute 19.30.

⁶ Voir *Aurélia*, III 699.

CHAPITRE III

MANIFESTATIONS DE L'IMAGINAIRE DANS LE *VOYAGE EN ORIENT*

Afin d'analyser le rôle de l'imaginaire dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, j'ai choisi de suivre la méthodologie de la critique thématique, telle qu'elle a été définie par Michel Collot : « [L]e thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre¹ ». Ma démarche consistera donc à étudier les passages du texte où paraît une série de mots-clés qui, chez Nerval, sont typiquement liées à la sphère de l'imaginaire². Les « récurrence[s] » de ces « thème[s] » nous aiderons à interpréter le parcours profond qui se cache à l'intérieur de l'œuvre, ainsi que la destination que souhaite rejoindre le voyageur.

I. *Déception*

Nerval voyage avant tout à la recherche de l'étonnement, du ravissement, de l'enthousiasme, de la surprise. Il veut trouver dans le voyage « quelque chose de stupéfiant et d'inouï³ ». Mais le plus souvent, le contact avec la réalité l'amène à la déception. C'est ce qui lui arrive, par exemple, en vue du mont Blanc : « Mais où est le mont Blanc ? me disais-je le premier soir [...] Et j'ai fini par l'admirer sous la forme d'un immense nuage blanc et rouge, qui réalisait le rêve de mon imagination. Malheureusement, [...] voilà que ma montagne a manqué de base tout à coup ; quant au véritable mont Blanc, tu comprendras qu'ensuite il m'ait causé peu d'impression⁴ ». La désillusion est encore plus claire dans le cas de Constance :

Seulement, lorsqu'on arrive près des portes, on commence à trouver que la cathédrale est moins imposante qu'on ne pensait [...].

C'est qu'en vérité je voudrais ne pas gâter davantage Constance dans mon imagination. [J]e t'ai dit aussi combien, en approchant, on trouvait ensuite la ville elle-même indigne de sa renommée et de sa situation merveilleuse. J'ai cherché, je l'avoue, cette cathédrale bleuâtre, ces places aux maisons sculptées, ces rues bizarres et contournées, et tout ce Moyen Âge pittoresque

¹ « Le thème selon la critique thématique », *op. cit.*, p. 81.

² Par exemple : « rêve », « songe » ; « illusion », « folie » ; « ravissement », « extase ».

³ II 189.

⁴ II 182-183.

dont l'avaient douée poétiquement nos décorateurs d'opéra ; eh bien ! tout cela n'était que rêve et qu'invention.¹

La déception est le résultat d'un mouvement d'approche pendant lequel a lieu un contraste entre l'aspect réel des lieux et l'image que le voyageur s'était formée d'eux « par les lectures, par les tableaux et par les rêves² ». Chez Nerval, cet « univers qu'on s'est créé » n'est pas simplement « le résultat exagéré d'idées apprises », mais c'est plutôt le « ressouvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue³ ». Il cherchera à se mettre en contact avec cette « géographie magique⁴ » pendant tout le long de son voyage. Cela sera pour lui non une façon de fuir une réalité décevante, mais de la transformer en quelque chose d'*autre*.

II. À la manière du capitaine Cook

Nerval développe une démarche littéraire qui s'inspire du style de l'explorateur James Cook :

[J]e prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m'arrive, intéressant ou non, jour par jour si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu un tel jour un goëland ou un pingouin, tel autre jour n'avoir vu qu'un tronc d'arbre flottant ; ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais, à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissait par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté.⁵

Les détails réels, apparemment « vains », se transforment en « signes » et deviennent ainsi porteurs d'une signification cachée, à laquelle l'observateur peut accéder grâce au *rêve*⁶. Ainsi, le parcours qui se dessine est celui d'un soulèvement progressif du voile de la réalité que Nerval réalise de différentes manières dans le *Voyage en Orient*.

¹ II 188-189.

² II 189.

³ II 189.

⁴ Voir aussi Jean-Pierre Richard, « Géographie magique de Nerval », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1955, p. 15-89.

⁵ II 201.

⁶ J'utiliserai ce terme non seulement dans son sens premier d'expérience onirique qui se passe pendant le sommeil, mais surtout dans le sens de « rêve éveillé ». Il s'agit d'un état d'exaltation similaire au rêve ou à la folie, mais qui se passe dans la réalité. Il est dû à l'activité même du mouvement et au sentiment de liberté qu'il engendre chez Nerval (voir sur cela Ross Chambers, *Nerval et la poétique du voyage*, *op. cit.*, p. 19-24).

II.1 Le pouvoir du nom

Constance ! c'est un bien beau nom et un bien beau souvenir ! C'est la ville la mieux située de l'Europe, le sceau splendide qui réunit le nord de l'Europe au Midi, l'Occident et l'Orient. Cinq nations viennent boire à son lac, d'où le Rhin sort déjà fleuve, comme le Rhône sort du Léman. Constance est une petite Constantinople, couchée, à l'entrée d'un lac immense, sur les deux rives du Rhin, paisible encore. Longtemps on descend vers elle par les plaines rougeâtres, par les coteaux couverts de ces vignes bénies qui répandent encore son nom dans l'univers ; l'horizon est immense, et ce fleuve, ce lac, cette ville prennent mille aspects merveilleux¹.

Comme nous l'avons souligné, Nerval joue sur les signifiants pour unir des lieux distants. Dans ce passage, il arrive même à transformer Constance dans le centre de l'univers où convergent les quatre points cardinaux². La ville doit ce privilège au pouvoir de son « nom³ », qui devient un « sceau » capable de contenir « le souvenir », l'ivresse (« vignes bénies ») et la merveille⁴. Le signe *Constance* est donc lui-même un de ces « signes vains » dont le poète transfigure et élargit le sens.

La valeur poétique des toponymes apparaît également lors de l'approche à l'île de Cythère :

[D]evant nous, là-bas, à l'horizon, cette côte vermeille, ces collines empourprées qui semblent des nuages, c'est l'île même de Vénus, c'est l'antique Cythère aux rochers de porphyre : Κυτήρη πορφύρισσα... Aujourd'hui cette île s'appelle Cérigo, et appartient aux Anglais.

Voilà mon rêve... et voici mon réveil ! Le ciel et la mer sont toujours là ; le ciel d'Orient, la mer d'Ionie se donnent chaque matin le saint baiser d'amour ; mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés !

Pour rentrer dans la prose, il faut avouer que Cythère n'a conservé de toutes ses beautés que ses rocs de porphyre, aussi tristes à voir que de simples rochers de grès.⁵

Dans l'espace de deux lignes, Nerval utilise trois versions différentes du nom de l'île. Le premier, « Cythère », est la transcription classique de l'ancien nom grec, alors que le dernier, « Cérigo », est la version moderne. Ces deux noms rentrent en contraste en raison des différentes émotions qu'ils suscitent. « Cérigo » s'apparente à la tristesse, alors que « Cythère »

¹ II 187-188.

² À remarquer comment l'union du « nord de l'Europe » et du « Midi » est réalisé de manière très raffinée dans la phrase « d'où le Rhin sort déjà fleuve, comme le Rhône sort du Léman » (je souligne). Nerval unit dans le même syntagme deux rivières pour ainsi dire antithétiques (le Rhin se jetant dans la Mer du Nord et le Rhône dans la Méditerranée) par le biais de la répétition des phonèmes /r/ et /l/.

³ Voir aussi la phrase « [O]n trouvait ensuite la ville elle-même indigne de sa renommée » (II 189 ; je souligne).

⁴ Le mot *sceau* ayant aussi le sens figuré de « ce qui garde quelque chose cachée ».

⁵ II 234.

libère chez Nerval le souvenir heureux du passé mythologique de l'île. En outre, l'écrivain fait référence aux « rochers de porphyres ». La présence de ce matériel n'est pas secondaire, puisqu'il se caractérise par une couleur rougeâtre à laquelle Nerval se montre sensible, en la liant souvent au thème de la rêverie¹. On peut objecter que, dans les dernières lignes, le porphyre est associé à la déception. C'est que cette pierre ne libère l'imagination que lorsqu'elle est associée au nom grec de l'île, « Κυτήρη πορφύρυσσα² ». Enfin, le dernier alinéa marque la « rentr[ée] la prose ». Mais, pour y « rentrer », il faut qu'avant le narrateur en soit sorti pour rejoindre un autre territoire : celui de la poésie. Cette démarche est explicitée dans un passage de l'« Histoire du calife Hakem ». Pendant la description d'une hallucination causée par le haschisch et partagée par Hakem et son compagnon Yousuf, nous lisons que « quand les deux amis conversaient dans ce rêve divin, les noms qu'ils se donnaient n'étaient plus des noms de la terre³ ». Lorsque Nerval transforme les noms des lieux, il accomplit une opération artistique qui vise à abandonner le domaine de la prose (le langage de la « terre ») pour rentrer dans le domaine de la poésie, la langue du rêve et des analogies inattendues.

II.2 Paysages

La « méthode Cook » s'applique aussi à la description des paysages. Par exemple, lorsque le narrateur arrive au Lac Léman : « [D]es voiles blanches se balancent au loin, et les rives s'effacent sous une teinte violette, tandis que les palais et les villes éclatent par intervalles au soleil levant ; c'est l'image affaiblie de ces riants détroits du golfe de Naples⁴ ». La liste de détails est ici associée à deux ailleurs géographiques : Naples, autre ville aimée par Nerval et associée à l'imagination⁵ ; le Levant, destination ultime de l'« Introduction », dont le paysage suisse n'offre qu'un reflet. En outre, le coup d'œil est perçu « lorsque le bateau sort du port⁶ ». Le port est un lieu-clé qui revient à d'autres endroits du texte, comme lorsque l'écrivain se trouve à Beyrouth :

Beyrouth [...] [est] au fond d'un golfe gracieux que l'Europe emplit continuellement de ses vaisseaux [...]. Je ne connais rien de plus animé, de plus vivant que ce port, ni qui réalise mieux l'ancienne idée que se fait l'Europe

¹ Le terme « rougeâtre » apparaît dans la description de Constance citée plus haut (II 188) et dans II 189. Nerval se montre attentif aux couleurs vagues (soulignées par le suffixe *-âtre*) et qui peuvent s'associer aux états atmosphériques ou en général à l'illumination du ciel. Voir aussi le terme « bleuâtre » dans le premier passage cité dans ce chapitre (II 189).

² Il s'agit en réalité d'une erreur de transcription : voir note 1 à la même page, par Claude Pichois.

³ II 545.

⁴ II 184.

⁵ Elle sera notamment le cadre de la nouvelle *Octavie*.

⁶ *Ibid.*.

de ces *Échelles du Levant*, où se passaient des romans ou des comédies. Ne rêve-t-on pas des aventures et des mystères à la vue de ces hautes maisons, de ces fenêtres grillées où l'on voit s'allumer souvent l'œil curieux des jeunes filles. [...] Quelque chose de biblique et d'austère résulte de l'impression générale du tableau : cette mer encaissée dans les hauts promontoires, ces grandes lignes de paysage qui se développent sur les divers plans des montagnes, ces tours à créneaux, ces constructions ogivales, portent l'esprit à la méditation, à la rêverie.¹

Le *golfe* est un espace de rencontre : en rassemblant des gens de différents origines, il est « animé » et « vivant ». Nerval se montre sensible aux endroits qui présentent un haut niveau de mouvement et de vie, car ce fourmillement lui permet d'imaginer les « aventures » romanesques qui pourraient s'engendrer à partir de l'existence quotidienne. Mais le *port* est aussi un lieu de passage et recouvre la fonction symbolique de la *porte*² : il *trans-porte* l'observateur au-delà de la simple observation du « tableau » et le fait accéder à une « impression », c'est-à-dire à une image non plus extérieure mais intérieure. Le paysage portuaire agit donc comme une « fenêtre grillée », en révélant des détails qui ouvrent des voies inattendues à la rêverie.

Nous trouvons un exemple similaire lorsque Nerval arrive près du port de Saint-Jean-d'Acre :

La nuit tombait lorsque nous entrâmes dans le port de Saint-Jean-d'Acre. Il était trop tard pour débarquer ; mais, à la clarté si nette des étoiles, tous les détails du golfe, gracieusement arrondi entre Acre et Kaïffa, se dessinaient à l'aide du contraste de la terre et des eaux. [...] La ville endormie ne se révélait encore que par ses murs à créneaux, ses tours carrées et les dômes d'étain de sa mosquée, indiquée de loin par un seul minaret. À part ce détail musulman, on peut rêver encore la cité féodale des templiers, le dernier rempart des croisades.

Le jour vint dissiper cette illusion en trahissant l'amas de ruines informes.³

Encore une fois, la simple énumération des détails suffit à opérer le passage à la rêverie, qui porte dans ce cas le lecteur dans un ailleurs temporel et culturel (l'âge des croisades ; de la mosquée musulmane à la cité chrétienne). Ce qui est le plus remarquable, c'est que ce passage a lieu pendant la nuit, qui n'est pas ici le lieu de l'obscurité, mais de la « clarté » : la lumière des étoiles⁴ augmente le « contraste » entre les éléments du paysage, ce qui n'a pas pour autant l'effet de les montrer de manière précise. Au contraire, elle en « arrondi[t] » les formes et

¹ II 472.

² Claude Pichois remarque qu'il s'agit d'« [u]n des mots les plus riches, par ces connotations d'au-delà, de l'univers Nervalien » et cite plusieurs passages d'*Aurélia*, dont : « Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous réparent du monde invisible » (III 695). Voir II 391, note 1.

³ II 576.

⁴ Sur la symbolique de l'*étoile* dans l'œuvre de Nerval, voir Corinne Bayle, *La Marche à l'étoile*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.

permette ainsi la perception rêveuse de la part de l'observateur. Ensuite, la venue de la lumière diurne prend la valeur d'un retour au réalisme : il n'y a plus rien à imaginer. Ces extraits nous montrent que l'expérience de l'étonnement grâce à la perception d'un paysage n'est vécue chez Nerval que dans des conditions d'ambiguïté spatiale et temporelle : le port en tant que seuil ; l'aube ou le coucher de soleil¹ comme moments de passage de la nuit au jour ; la nuit étoilée, qui offre à l'observateur (qui reste éveillé au moment où il serait censé dormir et rêver) une version adoucie de la réalité.

II.3.1 Contact avec le passé

Comme nous l'avons souligné, Nerval est attiré par ce qui le fait rentrer en contact avec le passé vivant des lieux : « Les merveilles moresques de Grenade et de Cordoue se retracent à chaque pas au souvenir, dans les rues du Caire, par une porte de mosquée, une fenêtre, un minaret, une arabesque, dont la coupe ou le style précisent la date éloignée. Les mosquées, à elles seules, raconteraient l'histoire entière de l'Égypte musulmane² ». Les détails d'une seule ville s'élargissent au point qu'ils retracent le passé du pays tout entier. Dans certaines descriptions, l'écrivain arrive même à lier le paysage qu'il a sous les yeux au rêve romantique d'un âge primitif et pur³.

Que faut-il supposer de plus étrange maintenant ? La vallée s'ouvre ; un immense horizon s'étend à perte de vue. Plus de traces, plus de chemins ; le sol est rayé partout de longues colonnes rugueuses et grisâtres. Ô prodige ! ceci est la forêt pétrifiée.

Quel est le souffle effrayant qui a couché à terre au même instant ces troncs de palmiers gigantesques ? [...] Chaque vertèbre s'est brisée par une sorte de décollement ; mais toutes sont restées bout à bout comme les anneaux d'un reptile. Rien n'est plus étonnant au monde. [...] C'est ainsi que tomba la vengeance des dieux sur les compagnons de Phinée. Serait-ce un terrain quitté par la mer ? Mais rien de pareil ne signale l'action ordinaire des eaux. [...] L'esprit s'y perd ; il vaut mieux n'y plus songer !

J'ai quitté cette vallée étrange [...]. [J]'emportais dans ma pensée une impression plus grande encore que celle dont on est frappé au premier aspect des pyramides : leurs quarante siècles sont bien petits devant les témoins irrécusables d'un monde primitif soudainement détruit !⁴

Nerval décrit un phénomène géologique d'une manière telle que celui-ci assume une signification mystique. Les « troncs de palmier » deviennent les « vertèbre[s] » d'un serpent,

¹ Lorsque Nerval parle de Constance : « [J]e l'avais aperçue de loin, par un beau coucher de soleil » (II 189).

² II 344.

³ Voir Claude Pichois, II 1383.

⁴ II 413-414.

un animal qui revient dans plusieurs mythes des origines¹. De plus, avec le terme « pétrifiée² » et la référence à Phinée, le narrateur crée un lien avec le mythe de la Méduse. Les explications scientifiques cèdent la place à l'étonnement (« impression ») et à la « fantasmagorie historique³ » que le spectacle de la forêt de pierre provoque chez le sujet.

Toutefois, il advient que ce mécanisme se bloque. Le Caire, par exemple, n'arrive pas toujours à opérer cette liaison avec le passé :

Le soir de mon arrivée au Caire j'étais mortellement triste et découragé. [...] Quoi ! c'est là me disais-je, la ville des *Mille et Une Nuits* [...] ?... Et je me plongeais dans l'inextricable réseau des rues étroites et poudreuses, à travers la foule en haillons, l'encombrement des chiens, des chameaux et des ânes [...].

Qu'espérer de ce labyrinthe confus, grand peut-être comme Paris ou Rome [...] ? [...] [P]artout la pierre croule, et le bois pourrit. Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé habitée seulement par des fantômes, qui la peuplent sans l'animer. Chaque quartier [est] entouré de murs à créneaux, fermé de lourdes portes [...] ; plus souvent on s'engage dans une voie sans issue ; il faut revenir.⁴

C'est un autre exemple de la déception à laquelle Nerval est souvent exposé pendant son itinéraire. Mais cette fois il n'est pas capable de dévoiler les secrets du paysage urbain. Sa rêverie ne peut pas naître parce qu'elle est prisonnière d'un « labyrinthe⁵ » « inextricable », qui n'aboutit qu'à des « voie[s] sans issue ». Nerval n'est pas hermétique et il déteste tout ce qui « encombre » la communication, il n'est pas intéressé par ces « portes » « fermé[es] ». Au port de Saint-Jean-d'Acre, la perte de l'illusion était associée à la vision des « ruines informes⁶ ». Ce dernier terme est capital : pour accéder à l'étonnement, Nerval ne cherche ni une forme réaliste⁷, qui ne communique rien d'autre que ce qu'elle est, ni l'absence de forme, qui garde ses secrets sans les donner à connaître. Il cherche, encore une fois, une forme ambiguë, dont l'aspect « net⁸ » communique un contenu ultérieur. Dans un autre passage, il écrit qu'il faut « détourner ses regards de cette Antiquité muette⁹ ». L'Orient de Nerval reste avant tout un espace qui parle. Sa langue est peut-être « mystérieu[se] », mais « accessible¹⁰ ».

¹ Pichois (II 414, note 1) signale aussi sa présence dans *Aurélia* (III 730-735).

² Pichois remarque que « il s'agit d'une fossilisation, non d'une pétrification », ce qui « appelle l'action de la tête de Méduse (voir II 413, note 1).

³ II 410.

⁴ II 262.

⁵ Le mot paraît aussi dans II 287.

⁶ II 576.

⁷ Le terme peut se concevoir à la fois comme la forme des paysages observés et comme le style de l'écriture nervalienne.

⁸ *Ibid.*

⁹ II 335.

¹⁰ II 346.

II.3.2 Les fêtes religieuses

Nerval est fasciné par les coutumes et les traditions des peuples orientaux. Il nous fournit plusieurs descriptions de cérémonies religieuses. Le soir de son arrivée au Caire, après la déception provoquée par le premier aperçu de la ville, il assiste à un mariage :

Mon premier sommeil se croisait d'une manière inexplicable avec les sons vagues d'une cornemuse et d'une viole enrouée, qui agaçaient sensiblement mes nerfs. Cette musique obstinée [...] réveillait en moi l'idée d'un vieux Noël bourguignon ou provençal. Cela appartenait-il au songe ou à la vie ? Mon esprit hésita quelque temps avant de s'éveiller tout à fait. Il me semblait qu'on me portait en terre d'une manière à la fois grave et burlesque, [...]. [J]e m'étais levé tout engourdi encore, et une grande lumière, pénétrant le treillage extérieur de ma fenêtre, m'apprit enfin qu'il s'agissait d'un spectacle tout matériel. Cependant ce que j'avais cru rêver se réalisait en partie : des hommes presque nus [...] se bornaient à frapper le cuivre avec l'acier en suivant le rythme de la musique, et, se remettant en route, recommençaient plus loin le même simulacre de lutte. [...]

C'était un mariage. [...]

Je suis rentré tout ému de cette scène nocturne.¹

Nerval opère un mélange d'éléments opposés (les tons « grave » et « burlesque ») grâce au médium de la musique. C'est un des facteurs ambigus qui, comme l'on a vu, permettent l'application de la « méthode Cook ». Il s'agit dans ce cas d'une expérience auditive que le sujet tente d'interpréter en rapport avec d'autres sons dont il se souvient (le « Noël bourguignon »). Même s'il arrive à saisir l'origine « matériel[le] » de la musique, il découvre qu'il s'agit d'une pantomime. Le théâtre, en tant que mélange entre réalité et illusion, est présente pendant l'intégralité de l'extrait². Il nous faut remarquer enfin que la « scène » se passe pendant la nuit et dans un état d'esprit où le sujet lui-même avoue ne pas distinguer le « songe » de la « vie ». La musique, le théâtre, l'engourdissement et la nuit sont les conditions qui permettent au narrateur de récupérer l'émotion dont il a été privé pendant sa visite diurne.

Pendant une escale au bord du Nil, Nerval assiste au rite de la circoncision. La scène se passe de nouveau pendant la nuit et se lie à la musique de manière encore plus étroite, car la « fête de famille » est accompagnée d'une « mélodie égyptienne » titrée « *Ya teyli ! (Ô nuits !)*³ ». Le narrateur écrit que tout « cela pouvait célébrer une mort aussi bien qu'un mariage ; car, dans toutes les cérémonies des Égyptiens, on reconnaît ce mélange d'une joie plaintive

¹ II 263-269.

² Nerval n'utilise pas au hasard les termes « spectacle » et « scène ». Rappelons en outre que l'écrivain nous dit qu'il s'est déguisé à fin d'assister sans périls au mariage : c'est le *topos* théâtral qui consiste à « voir sans être vu ».

³ II 402.

ou d'une plainte entrecoupée de transports joyeux qui déjà, dans le monde ancien, présidaient à tous les actes de leur vie¹ ». L'Orient nervalien se présente encore une fois comme le lieu de la coexistence des contradictions. La possibilité d'interpréter la cérémonie à la fois comme un rituel funèbre et comme un mariage la lie en outre aux vieilles célébrations de mort et de résurrection qui, avec la référence au « monde ancien », mettent en contact ce spectacle présent avec un passé archaïque que le rite est censé perpétuer. Enfin, nous pourrions interpréter ces mots comme une description du parcours émotionnel du voyageur lui-même, qui se sent divisé entre la « plainte » de la déception et les moments de « transpor[t] joyeux ».

Dans d'autres endroits du texte, cette joie est clairement associée au ravissement des derviches. Ces religieux fascinent particulièrement Nerval, qui leur consacre des paragraphes entiers. Au Caire il rencontre « trente derviches [...] [qui] entraient peu à peu dans une frénésie poétique moitié tendre, moitié sauvage [...]. [C]e chœur étrange de derviches hurlant et frappant la terre en cadence obéissait peut-être encore à cette vieille tradition de ravissements et d'extases [...]. À les entendre seulement, je sentais mes yeux pleins de larmes, et l'enthousiasme gagnait peu à peu tous les assistants² ». La recherche de l'« extase » est non seulement le but principal de la danse des derviches, mais aussi celui du narrateur. Celui-ci montre une vive sympathie pour les « derviches tourneurs, qu'il ne faut pas confondre avec les hurleurs³ ». La raison de cette préférence peut s'appuyer sur l'analogie entre le mouvement continu des religieux et celui du voyageur qui, comme eux, « frapp[e] la terre en cadence⁴ ». En outre, Nerval écrit que « [l]'exaltation où se mettent ces gens développe une puissance nerveuse qui supprime le sentiment et la douleur, et communique aux organes une force de résistance extraordinaire⁵ ». Cette phrase résonne avec un passage d'*Aurélia* où le narrateur déclare que « jamais [...] [il ne s'est] senti mieux portant » que pendant la maladie qu'il s'apprête à décrire : « je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies⁶ ». Il est difficile de ne pas voir dans cette « activité dédoublée » un reflet de la « puissance nerveuse » et de la « résistance » que l'auteur du *Voyage en Orient* admire chez les derviches. Nous sommes ici face à une application intertextuelle de la « méthode Cook » : le thème de l'exaltation que le journal de

¹ *Ibid.*.

² II 318-319.

³ II 336.

⁴ Rappelons que Nerval éprouve un besoin presque pathologique de marcher, dont il parle particulièrement dans ses écrits touchant ses promenades dans le Valois (*Promenades et souvenirs, Sylvie*), mais également dans *Aurélia*.

⁵ II 343.

⁶ III 695.

voyage de 1851 fait dériver de la description d'un événement extérieur devient, quatre années plus tard, le sujet principal d'une nouvelle qui constitue le triomphe de l'imagination onirique.

Enfin, une caractéristique fondamentale de la frénésie des derviches est le fait de résulter d'émotions ambiguës. Elle est en effet définie comme « moitié tendre, moitié sauvage ». De plus, à Constantinople Nerval parle des derviches « *haïretis*, ou étonnés », en disant que « [i]ls posent en principe que le mensonge ne peut se distinguer de la vérité¹ », ce qui nous ramène à l'amalgame de rêve² et réalité. Dans les dernières pages du *Voyage*, il rencontre des derviches qui assistent à la messe et se dit « fort touché³ » de cette vision. L'émotion éprouvée par le voyageur est à nouveau le résultat d'une réunion, qui dans ce cas se réfère à la coexistence de religions différentes. En effet, la tolérance des derviches, pour lesquels « [I]a parole de Dieu [est] bonne dans toutes les langues⁴ », est l'équivalent du syncrétisme de Nerval, qui se sent « païen en Grèce, musulman en Égypte, panthéiste au milieu des Druses ». S'intéresser aux « religions diverses des pays » qu'il traverse est pour lui une autre façon de rejoindre l'ivresse et l'enthousiasme qui se manifestent dans cette « tolérance universelle⁵ » qu'il dit comprendre à la fin de son itinéraire.

III. *Récits dans le récit*

Avec les quatre contes majeurs que Nerval insère dans le *Voyage en Orient*⁶, le passage du signe au sens se réalise dans la transition entre deux parties du texte : le journal de voyage, prétendument réaliste, où le narrateur dit rencontrer un personnage qui lui raconte une histoire⁷ ; l'histoire elle-même, encadrée dans une section à part. En outre, bien que ces histoires soient présentées comme issues d'une source première, seul le « Songe de Polyphile » naît d'un livre préexistant dont Nerval nous fournit le résumé. Cette synthèse touche toutefois à la réécriture, car le narrateur donne une interprétation personnelle du texte italien. Cette appropriation revient également avec l'« Histoire du calife Hakem », que Nerval dit entendre d'un calife druse emprisonné pour ensuite la « transcri[re] telle à peu près qu'il [la lui] a dite⁸ ». De même,

¹ II 666.

² Le mot *mensonge* contenant aussi *songe*.

³ II 791.

⁴ *Ibid.*.

⁵ *Ibid.*.

⁶ « Le Songe de Polyphile » (II 235-240) ; « Les Pyramides » (II 382-396) ; « Histoire du calife Hakem » (II 525-562) ; « Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies » (II 669-773).

⁷ Dans le cas du « Songe de Polyphile », il s'agit plutôt de la rencontre avec un lieu, Cythère-Cérigo, qui déchaîne le souvenir d'une lecture, l'*Hypnérotomachie* de Francesco Colonna.

⁸ II 525.

lorsqu'il introduit l'« Histoire de la reine du Matin », il écrit qu'il lui faut « [t]raduire un de ces légendes¹ » qu'on raconte dans les cafés de Constantinople. Mais *traduire* c'est aussi *trahir*, un topos que le traducteur du *Faust* de Goethe² n'ignorait certainement pas. Ces « à peu près », ces « traductions », sont en réalité un clin d'œil que Nerval fait au lecteur et qui signale de façon subtile que le récit qu'il lit est moins le produit d'une transcription fidèle que celui de l'invention de l'auteur.

Une fois à l'intérieur de ces récits, nous rentrons dans le domaine de l'imaginaire. En particulier, l'« Histoire de la reine du Matin » a une importance capitale³. Son héros, le forgeron Adoniram, décrit ainsi à son assistant Benoni ce que doit être pour lui l'activité de l'artiste :

- [Benoni :] Ta pensée rêve toujours l'impossible.

- [Adoniram :] [T]u copie la nature avec froideur [...]. [C]es bêtes font ce que tu exécutes, et plus encore, car elles transmettent la vie avec la forme. Enfant, l'art n'est point là : il consiste à créer. Quand tu dessines un de ces ornements qui serpentent le long des frises, te bornes-tu à copier les fleurs et les feuillages qui rampent sur le sol ? Non : tu inventes, tu laisses courir le stylet au caprice de l'imagination, entremêlant les fantaisies les plus bizarres. Eh bien, à côté de l'homme et des animaux existants, que ne cherches-tu de même des formes inconnues, des êtres innommés, [...] des accouplements terribles, des figures propres à répandre le respect, la gaieté, la stupeur ou l'effroi ! Souviens-toi des vieux Égyptiens [...]. N'ont-ils pas arraché des flancs du granit ces sphinx [...] ? [...] Ces gens-là songeaient-ils à la forme ? Ils s'en raillaient, et, forts de leurs inventions, ils pouvaient crier à celui qui créa tout : “ Ces êtres de granit, tu ne les devines point et tu n'oserais les animer ”. Mais le Dieu multiple de la nature vous a ployés sous le joug : la matière vous limite ; votre génie dégénéré se plonge dans les vulgarités de la forme ; l'art est perdu.⁴

Par l'intermédiaire d'Adoniram, Nerval nous décrit une façon ultérieure d'accéder à l'étonnement : le créer par le biais de l'art. Tout au long de son voyage, le poète a « rêv[é] toujours l'impossible », il a cherché « la gaieté, la stupeur [et] l'effroi » dans la réalité des territoires qu'il a visités. Face à la déception, il a tenté de transformer le réel en art, de « transmettre la vie avec la forme ». Mais, comme nous l'avons souligné, une forme réaliste n'est pas capable de donner l'accès à ce « rêve éveillé » dont il ressent le besoin. Pour cela, dans la « Reine du Matin », il choisit de se livrer à la création poétique pure, de « laisse[r] courir

¹ II 669.

² À remarquer que le texte de Goethe est en vers, alors que Nerval opte peu à peu pour une traduction en prose, ce qui ne constitue pas une transformation secondaire.

³ En effet, Gérald Schaeffer explique comment l'imagination de Nerval se libère de manière progressive à chacun des contes : si dans le « Songe » elle est encore très dépendante du texte de Colonna, la « Reine du Matin » est la narration la « plus intime et [la] plus nervalien[ne] » que l'on trouve dans le *Voyage en Orient* (Voir *Le Voyage en Orient de Nerval*, *op. cit.*, p. 10).

⁴ II 675.

le styilet au caprice de l'imagination¹ ». Il réalisera cet idéal de même dans *Les Filles du feu*, *Les Chimères* et *Aurélia*, qui constituent une sorte de version littéraire des « formes inconnues, des êtres innommés » songés par Adoniram.

Il ne faut pas croire pour autant que le reste du journal de voyage ne soit que le fruit des « vulgarités de la forme ». Il est vrai que Nerval définit son livre comme un recueil de « pérégrinations² » et de « lettres heurtées³ », ce qui peut donner l'idée que son écriture n'est que le résultat des caprices du hasard. Mais ce désordre apparent cache une orchestration solide, car les contes, « placés [...] à intervalles régulières », expriment les différentes étapes du « mythe du créateur idéal⁴ ». Ce thème « impose au récit de voyage un plan déterminé par l'esprit⁵ » de l'auteur et donne la clé pour interpréter l'itinéraire du voyageur lui-même. De paysage en paysage, celui-ci suit un parcours spirituel et mystique qui s'inspire du mythe d'Orphée : il descend aux enfers (déception ; rencontre avec la matière) pour ensuite aboutir à la création poétique. Les échecs qu'il rencontre sur son chemin sont en outre « rev[écus] » par le biais de l'écriture et « éclair[és] [...] en fonction de l'expérience générale⁶ » (la « tolérance universelle » que nous avons déjà rencontrée). Le *Voyage en Orient* constitue donc une unité esthétique cohérente⁷, car les « signes vains » (la pluralité des fragments) acquièrent une signification nouvelle par le fait d'être organisé dans un livre unitaire. C'est grâce à ce processus que Nerval passe de la réalité des événements à la vérité des émotions : « ce désordre même est le garant de ma sincérité ; ce que j'ai écrit, je l'ai vu, je l'ai senti⁸ ».

IV. *Le voyage comme quête du pur amour*

La recherche de l'étonnement est liée à un autre désir, que Nerval poursuit pendant toute sa vie : le besoin d'être aimé. L'écrivain en fait partie à son ami Gautier : « Ce n'est pas la fortune que je poursuis, c'est l'idéal, la couleur, la poésie, l'amour peut-être »⁹. Le but ultime du voyage nervalien est en effet la quête de l'amour idéal. La centralité de ce thème apparaît dès le début du *Voyage en Orient*, lorsque l'auteur annonce au destinataire de ses lettres qu'il

¹ Ce qu'il n'a pas pu faire dans l'intégralité de son ouvrage, le récit de voyage étant un genre qui s'adresse à la bourgeoisie, dont il doit aussi satisfaire la curiosité envers des lieux étrangères. Mais l'un des défis majeurs de Nerval a été de trouver la façon de tourner cette contrainte en sa faveur.

² II 173.

³ II 790.

⁴ Gérald Schaeffer, *op. cit.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ Voir *Ibid.*, p. 11-12.

⁸ II 791.

⁹ Lettre ouverte « À mon ami Théophile Gautier », *Journal de Constantinople*, 6 septembre 1843 (I 764).

lui enverra ses « impressions *sentimentales* », et que son texte aura comme modèles Sterne et Casanova¹. Mais Nerval n'est pas à la recherche d'amours frivoles, même s'il nous en donne l'idée en se référant à la littérature libertine et en décrivant de brèves aventures avec des femmes viennoises². À quelque ligne de distance, lorsqu'il parle du capitaine Cook, il dit clairement que ce dernier « finissait par aborder [...] dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté³ ». Le narrateur lui-même espère rejoindre cette heureuse destination.

Au Caire, Nerval reporte le discours de Soliman-Aga, un turc rencontré pendant la traversée vers Alexandrie, dont la conversation porte sur le mépris envers la femme et le mariage. Mais le narrateur interprète ces mots comme « un certain reste du platonisme antique⁴, qui élève l'amour pur au-dessus des objets périssables. La femme adorée n'est elle-même que le fantôme abstrait, que l'image incomplète d'une femme divine, fiancée au croyant de toute éternité. [...] [M]ais on sait aujourd'hui que les musulmanes vraiment pieuses ont l'espérance elles-mêmes de voir leur idéal se réaliser dans le ciel⁵ ». Cette idée de pouvoir rencontrer une « femme divine » sous les traits d'une femme réelle est exprimé aussi à la fin de la scène de mariage que nous avons étudiée plus haut (II.3.2) : « Cette jeune Égyptienne [...] inconnue à tous, et mystérieuse sous son voile comme l'antique déesse du Nil⁶ », c'est-à-dire Isis.

Nerval est conscient du côté illusoire de cet amour idéal, et il le montre en particulier grâce au monde du théâtre. Juste après nous avoir parlé des « retraites du pur amour », il commence à fréquenter les théâtres viennois pour « cherche[r] quelque jolie personne de la ville⁷ ». Il ne s'agit pas pour autant d'un simple lieu de rencontre. Au Caire, il écrit que « [l]e théâtre a cela de particulier, qu'il vous donne l'illusion de connaître parfaitement une inconnue. De là les grandes passions qu'inspirent les actrices », qui ont le « privilège d'exposer à tous un idéal que l'imagination de chacun interprète et réalise à son gré⁸ ». Cette illusion n'a pas la connotation négative de « mensonge », mais elle est au contraire une « réalisation » qui a lieu dans l'imagination et qui n'est pas pour autant moins vraie. C'est ce que l'auteur exprime au Liban :

¹ II 201 ; il parle en particulier de la section de l'« Introduction » nommée « Les Amours de Vienne ».

² Dont la majeure partie sont, comme on le sait, inventées.

³ *Ibid.*

⁴ On trouve une autre référence à Platon, ainsi qu'à Pythagore, dans II 666, lorsque Nerval parle des derviches « illuminés ».

⁵ II 279.

⁶ II 269.

⁷ II 201.

⁸ II 356. Voir aussi de début de *Sylvie*.

[T]u souris [...] de mon enthousiasme pour une petite fille arabe rencontrée par hasard [...]. Il te semble, non pas que je suis épris, mais que je crois l'être... comme si ce n'était pas la même chose en résultat !

J'ai entendu des gens graves plaisanter sur l'amour que l'on conçoit pour des actrices, pour des reines, pour des femmes poètes, pour tout ce qui, selon eux, agite l'imagination plus que le cœur, et pourtant, avec de si folles amours, on aboutit au délire [...]. Ah ! je crois être amoureux, ah ! je crois être malade, n'est-ce pas ? Mais, si je crois l'être, je le suis !¹

La volonté d'accéder à l'étonnement prend cette fois la forme du « délire » amoureux, déchaîné par une femme qui a été transfigurée par l'imagination du poète. En outre, le mot « folles » lie le thème amoureux à la recherche du « rêve éveillé² », qui dépend directement de la possibilité de mouvement : « [J]'ai emporté mon amour comme une proie dans la solitude. Oh ! que j'étais heureux de me voir une idée, un but, une volonté, quelque chose à rêver, à tâcher d'atteindre ! Ce pays [...] a ranimé toutes les forces et les inspirations de ma jeunesse³ ». Nerval cherche à échapper au sentiment de « solitude », qui devient un synonyme d'immobilité. S'il se sentait étouffé par le « labyrinthe confus » des rues du Caire, c'était parce qu'il lui manquait une Ariane qui lui montrât le chemin. Au contraire, maintenant qu'il croit avoir trouvé « la femme idéale⁴ », il sent que sa vie a de nouveau « un but » et que « l'aiguille de [s]a destinée⁵ » a retrouvé une direction. L'espérance de trouver l'Amour est à la fois l'élément moteur et magnétique qui lui donne la force de continuer à voyager, à vivre et à rêver, ce qui pour lui est la même chose.

Le thème du pur amour et de la femme divine est strictement lié aux territoires qu'il traverse⁶. Le Liban, « [c]e pays » qui a « ranimé » les sentiments de l'auteur, est pour lui une « terre maternelle » qui agit comme un « berceau », en « arrê[ant] le cours de [s]es ans⁷ » et en le rajeunissant. Ce « principe féminin⁸ » régénérateur est souvent caché à l'intérieure du paysage, comme lorsque le narrateur s'approche de Cythère :

Voyez déjà de cette ligne ardente qui s'élargit sur le cercle des eaux, partir des rayons roses épanouis en gerbe, et ravivant l'azur de l'air qui plus haut reste sombre encore. Ne dirait-on pas que le front d'une déesse et ses bras étendus soulèvent peu à peu le voile des nuits étincelant d'étoiles ? Elle vient, elle

¹ II 514.

² Ross Chambers explique que le mot *folie* et *rêve* sont inextricablement liés chez Nerval ; voir *Nerval et la poétique du voyage*, *op. cit.*, p. 19.

³ II 514-515.

⁴ II 515.

⁵ *Ibid.*.

⁶ Il suffit de lire les titres de plusieurs sections du *Voyage* : « Les Amours de Vienne » (II 201) ; « Les Femmes du Caire » (II 260) ; « Les Femmes du Liban », titre originel de la partie libanaise dans l'édition Sartorius.

⁷ II 515.

⁸ II 248. Voir aussi note 2 à la même page par Pichois.

approche, elle glisse amoureusement sur les flots divins qui ont donné le jour à Cythérée...¹

La « déesse » dont il est question, c'est la « Vénus céleste », représentant l'amour sacré. En se souvenant du tableau de Watteau², Nerval rêve « ces folles bandes de pèlerins d'amour³ » (l'expression pourrait s'appliquer au voyageur lui-même) qui venaient autrefois porter leur hommage à la divinité. En outre, le voyage à Cythère prélude au « Songe de Polyphile », qui est l'histoire de deux « fidèles apôtres de l'amour pur⁴ ». De plus, lorsque Nerval remarque la beauté d'une femme, il la rapproche d'un espace géographique. À Vienne, il rencontre une fille « Austro-Vénitienne, [qui] réalisait en elle seule le Saint-Empire romain⁵ ». Au Théâtre du Caire, il écrit : « J'arrêtai mes regards avec surprise et ravissement sur une tête parfaitement blanche et blonde ; il y avait deux jours que je rêvais les nuages de ma patrie et les beautés pâles du Nord⁶ ». Ce rapprochement entre la teinte « pâle » et les « nuages » nous indique que Nerval est attiré par les beautés fugitives et vagues, les seules aptes à « agite[r] l'imagination ».

La recherche de l'amour céleste caractérise de même les quatre histoires insérées dans la narration. Dans « Le Songe de Polyphile », les deux amants vivent leur amour qui a été contrasté dans la réalité grâce au rêve. Dans « Les Pyramides », il est question d'un initié anonyme, qui doit passer des épreuves pour pouvoir accéder à la vision d'Isis. Lorsque la statue de la déesse s'anime, elle prend « les traits [...] de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la plus parfaite ». Mais, « [a]u moment où il tendait les bras pour la saisir, elle s'évanouissait dans un nuage⁷ ». Ce n'est qu'après une autre épreuve qu'il reçoit comme récompense « une vierge innocente, si jeune, qu'elle semblait elle-même sortir d'un rêve matinal et pur, si belle, qu'en la regardant de plus près on pouvait reconnaître en elle les traits admirables d'Isis⁸ ». Dans l'« histoire du calife Hakem », Yousuf décrit une vision provoquée par le hashish et qui « reparaît sans cesse » : « comme au sein de l'infini j'aperçois une figure céleste [...] qui descend des cieux pour venir jusqu'à moi. [...] Une nuit, j'avais pris une dose moins forte [...]. Une femme semblable à celle de mon rêve penchait sur moi des yeux qui, pour être humains, n'en avaient pas moins un éclat céleste ; [...] Je n'avais pas rêvé⁹ ». Il s'agit en réalité de la sœur de Hakem, Sétalmulc, qui est décrite comme « la plus belle princesse

¹ II 234.

² *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717.

³ II 234.

⁴ II 237.

⁵ II 203.

⁶ II 329.

⁷ II 392-393.

⁸ *Ibid.*

⁹ II 529.

du monde : [...] des yeux qui faisaient baisser le regard comme si l'on eut contemplé le soleil ». Le calife lui-même désire l'épouser, puisque, dit-il, « [s]on sang divin ne doit pas souffrir de mélange. Il faut transmettre intact à l'avenir le trésor que nous avons reçu du passé¹ ». Mais les noces incestueuses sont empêchées par la venue du « *ferouer* », le « double² » de Hakem, c'est-à-dire Yousouf, alors que le calife est assassiné.

Dans ces trois premiers contes, l'amour que poursuivent les héros est encore incomplet. Dans le premier cas il n'est que rêvé ; dans le deuxième, il ne s'agit que d'un reflet terrestre d'Isis ; dans le troisième, l'inceste, inacceptable pour la morale musulmane, ainsi que le fait que Sétalmulc ne consent à épouser son frère que pour devoir, rendent impossible cette union. En effet, le héros cherche à chaque fois l'accès à une dimension mystique par le biais de la femme aimée, mais la psychologie du personnage féminin n'est pas développée. En revanche, la personnalité de Balkis dans « La Reine du Matin » est aussi forte que celles de son amoureux, Adoniram, et du roi Soliman, qui s'oppose à leur union. Elle présente encore une fois les traits de l'éternelle beauté : « la reine de Saba [avait] la majesté d'une déesse et les attraits de la plus enivrante beauté ». Lorsque Soliman la regarde, « il vo[it] s'animer à ses côtés l'idéale et mystique figure de la déesse Isis³ ». Cependant, elle n'est pas qu'une figure hiératique et combat contre la volonté de Soliman de lui imposer un « mariage de convenance⁴ » : « Écoute, roi d'Israël, toi qui imposes au gré de ta puissance l'amour avec la servitude et la trahison, écoute : j'échappe à ton pouvoir. [...] J'aime, et ce n'est pas toi ; les destins ne l'ont point permis. Issue d'une lignée supérieure à la tienne, j'ai dû, pour obéir aux génies qui me protègent, choisir un époux de mon sang⁵ ». Il s'agit d'Adoniram, qui reconnaît Balkis comme descendante de sa propre lignée, celle de Tubal-Kaïn, issue de Caïn. Ils sont deux *filis du feu*, prédestinés à rester ensemble : « Balkis, esprit de lumière, ma sœur, mon épouse, enfin je vous ai trouvée !⁶ ». Leur amour réciproque est la réalisation du rêve de la femme-sœur et d'une relation strictement duelle, qui n'admet pas l'interférence d'un tiers. Mais cette interférence existe, puisque Soliman arrive à faire tuer Adoniram.

L'artiste semble mener une quête fatale. Comme Adoniram est condamné à la mort, Nerval se sent destiné à la solitude et à la déception amoureuse : « Moi j'ai déjà perdu, royaume à royaume et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus

¹ II 539.

² II 557.

³ II 683.

⁴ II 761.

⁵ II 761.

⁶ II 741.

savoir où refugier mes rêves¹ ». Cette « moitié » est à la fois le côté oriental du monde, que l'auteur « regrette [...] d'avoir chassé de [s]on imagination² », et le côté féminin, puisqu'aucun des tentatives de mariage qu'il met en place n'aboutissent jamais³. Toutefois, il s'agit aussi d'une quête exaltante, « parce qu'elle aboutit à l'incarnation totale dans l'ouvrage⁴ ». Adoniram est « inhumé sous l'autel même du temple qu'il avait élevé⁵ » et qui reste sa création la plus parfaite. Comme lui, Nerval est le maître de ses personnages et de son livre, ce qui lui permet de contrôler son propre destin, même si c'est un destin de perte. Il arrive en outre à préserver son rapport avec le « principe féminin » et son pouvoir de génération. D'un côté, « la postérité d'Adoniram rest[era] sacrée⁶ » grâce au culte qui est né après sa mort, et qui en fait le premier maître de la franc-maçonnerie⁷. Celle-ci jurera en effet au nom des « *filles de la veuve* », à savoir des « descendants d'Adoniram et de la reine de Saba⁸ ». De l'autre côté, Nerval *conçoit* un ouvrage qui arrive à unifier l'Occident et l'Orient, c'est-à-dire sa *patrie* et sa *terre maternelle*.

Dans la « Conclusion » du *Voyage en Orient*, il met en garde le lecteur sur le fait que « malgré les progrès de la statistique moderne, l'Orient n'est guère plus connu aujourd'hui qu'il ne l'était durant les deux derniers siècles. Il est certain que si le nombre des voyageurs a augmenté [...] [l]es touristes ordinaires ne séjournent pas assez longtemps pour pénétrer les secrets d'une société dont les mœurs se dérobent si soigneusement à l'observation superficielle⁹ ». Nerval nous invite ainsi à aller au-delà de l'apparence des choses, en nous assurant que « [l]'Orient est moins éloigné de nous que l'on ne pense¹⁰ », car il se trouve à l'intérieur de notre imagination :

Je retrouverai à l'Opéra le Caire véritable, l'Égypte immaculée, l'Orient qui m'échappe [...] Heureux poète [...] sous tes regards, ô magicien ! son fantôme animé se relève et se reproduit [...] [C]est à cette Égypte-là que je crois et non pas à l'autre [...] ; que m'en reste-t-il ? une image aussi confuse que celle d'un songe : le meilleur de ce qu'on y trouve, je le savais déjà par cœur.¹¹

Pour découvrir cet Orient « immaculé », Nerval nous demande de lire son ouvrage aussi du point de vue « moral¹² », et de le suivre dans un parcours spirituel qui va vers l'idéal, comme

¹ « À mon ami Théophile Gautier », I 764-765.

² *Ibid.*.

³ Voir aussi *Ibid.* : « [Q]uant aux femmes véritables, il paraît qu'on est heureux de ne pas les voir ! »

⁴ Schaeffer, *Le Voyage en Orient de Nerval, op. cit.*, p. 16.

⁵ II 769.

⁶ *Ibid.*.

⁷ Voir sur cela II 596 et note 4 à la même page.

⁸ II 769.

⁹ II 839.

¹⁰ *Ibid.*.

¹¹ I 766.

¹² II 840.

le suggère sa dernière référence aux derviches : « Du reste, ils n'obligent personne à tourner comme un volant au son des flûtes, ce qui pour eux-mêmes est la plus sublime façon d'honorer le ciel¹ ». Afin d'éprouver les mêmes émotions que l'auteur, celui-ci ne nous force pas à « tourner », à accomplir physiquement l'itinéraire qu'il a parcouru. Il nous suffit de nous confier à la « magie » de ses mots et de reconstruire, grâce à l'activité de la lecture, le « plan poétique² » qu'il a créé. L'écrivain a besoin de nous pour que son œuvre continue de se régénérer après sa mort.



L'étude des thèmes liés à l'imaginaire nous a révélé certains aspects de la structure formelle, de la poétique et, surtout, de la sémantique du *Voyage en Orient*. Nous avons vu comment le « moi » narrateur instaure un rapport émotionnel avec le monde sensible. La friction entre ses propres attentes et la rencontre avec la réalité produit un sentiment de déception. Pour y faire face, le voyageur met en place une série de tentatives afin de retrouver sa propre « géographie magique ». Ainsi, le passage des signes au sens caché a lieu grâce au contact avec des éléments de la réalité qui se prêtent à une transformation poétique : les correspondances entre les lieux ne sont fondées que sur le langage ; les paysages-porte déchaînent la rêverie ; des événements matériels tels que les rites ou les spectacles sont doués d'une autre signification ; des personnages prétendument réels sont des expédients narratifs pour déclencher une fantasmagorie mythologique. Ces exemples répondent à une « architecture thématique³ » qui va du sensible jusqu'à l'imaginaire. Le but de ce parcours est l'accès à l'étonnement, vécu par deux sujets : l'auteur, qui organise ses fragments en une œuvre vivante et unitaire ; le lecteur, qui se confronte à une écriture ambiguë, qui le dérange et le surprend car elle lui fait découvrir une nouvelle façon d'appréhender le réel par le biais de l'imagination, deux dimensions existentielles considérées comme inséparables.

¹ II 791. Celle-ci est aussi la dernière phrase du corps du texte avant la « Conclusion ».

² Schaeffer, *op. cit.*, p. 18.

³ Collot, « Le thème selon la critique thématique », *op. cit.*, p. 88.

CHAPITRE IV

LA RÉCEPTION DU *VOYAGE EN ORIENT*

Le volume publié dans la collection « Mémoire de la critique » constitue l'un des rares ouvrages consacrés à la réception de Gérard de Nerval¹. Ce volume réunit vingt-et-un articles parus entre 1841 et 1920, qui concernent de manière générale la figure de l'auteur². Bien qu'ils ne présentent pas de considérations significatives sur le *Voyage en Orient*, Jean-Luc Steinmetz, l'auteur de la préface, souligne certaines constantes de la critique nervalienne des origines qui sont utiles pour notre propos. Tout d'abord, Steinmetz remarque que les travaux sur Nerval sont peu nombreux pendant la période considérée. Surtout, elles montrent que les auteurs ont tendance à considérer et à juger la vie et le personnage de Nerval en oubliant son œuvre, ou à utiliser cette dernière comme une source de données biographiques. Cela est vrai en particulier pour la première phase, celle des témoins de la vie de l'écrivain (1841-1883). Les stéréotypes se diffusent dès sa première crise de folie, et ils sont souvent alimentés par Nerval lui-même. Nerval est qualifié, dit Steinmetz, par des substantifs à la valeur « équivoque » : le Nerval « poète » et « rêveur³ » n'est pas si loin du Nerval « fou » ou « vagabond ». Un Gautier rappelle souvent l'attrait de l'écrivain pour l'occultisme et le magisme d'Orient, en contribuant à la légende d'un Nerval « initié⁴ ». Pour contrebalancer cette vision, en 1861 Champfleury souligne et exagère le côté « réaliste » de l'écrivain, qu'il place à côté de Balzac et de Courbet⁵. Enfin, l'*Histoire du Romantisme* de Théophile Gautier (1874) et les *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp fixeront une dernière image de Nerval : le premier peint le portrait d'un personnage originel, mais il néglige sa « teneur proprement littéraire⁶ » ; le deuxième ne le considère qu'un « fou » et un « cas » pathologique d'aliéné⁷.

À la fin des années 1880, certaines critiques commencent à utiliser les notions de la psychiatrie pour interpréter l'œuvre de Nerval. Ainsi, Arvède Barine (*Névrosée. Hoffmann, Quincey, Edgar Poe, Nerval*, 1897) théorise le dédoublement entre « l'écrivain mesuré » et

¹ *Gérard de Nerval*, dir. Jean-Luc Steinmetz, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 1997.

² Pour approfondir la réception du personnage de Gérard de Nerval, ainsi que de l'intégralité de son œuvre, voir Laura Di Gennaro, *Aspects de la réception de Gérard de Nerval du romantisme au surréalisme*, mémoire de master, directeur Olivier Serge Bivort, Università Ca' Foscari Venezia, 2015

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

lucide et son « *frère mystique*¹ » : « le moi qui tenait la plume n'a pas l'air d'être le même que le moi qui aimait la Reine de Saba² ». Cependant, en voulant reconstruire les étapes de la folie de l'homme par l'analyse des livres, le critique tombe dans la « maladie des anciens nervaliens : l'épanchement de la vie dans l'œuvre³ ». À cette lecture succède celle des symbolistes, qui reconnaissent la capacité de Nerval de matérialiser ses visions par le biais des mots, qui deviennent eux-mêmes des symboles⁴. En 1920, Proust souligne l'importance de la notion de *mémoire* chez Nerval, et le mouvement surréaliste trouve son devancier dans le *supernaturalisme* des *Chimères*⁵. Enfin, Antonin Artaud remarque la nécessité de ne plus considérer ces poèmes comme des produits de l'occultisme : ils veulent communiquer et demandent avant tout à être lus. Steinmetz synthétise l'histoire de la première critique nervalienne comme celle d'une « non-lecture », basée sur la « [s]ympathie, plus ou moins condescendante, pour l'homme » et sur le « [r]ejet [...] de l'inexplicable qui perturbe la logique française ».⁶

I. De 1853 à la fin du XIX^e siècle

Les textes considérés par Steinmetz ont surtout comme sujet *Aurélia* et *Les Chimères*, à savoir les œuvres qui ont mis plus de temps à s'affirmer. *Le Voyage en Orient* n'est cité que dans deux cas. Dans son article « Causerie avec mes lecteurs » de 1853, Alexandre Dumas réduit la production de Nerval aux seuls *Léo Burkart* et *Voyage en Orient*⁷. Ce dernier, nous dit Steinmetz, avait attiré l'attention du public. Ensuite, dans *Le Constitutionnel* du 20 août 1868, Barbey d'Aurevilly ne cite le *Voyage en Orient* que pour mépriser la « poésie échevelée⁸ » des autres ouvrages, le considérant comme « un livre de faits et d'observation, tout simplement⁹ ».

Il existe toutefois d'autres documents où l'on peut voir une évolution dans l'opinion que l'on a du *Voyage* pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il s'agit souvent de témoignages d'écrivains qui ont connus Nerval et qui sont par conséquent liés aux souvenirs qu'ils gardent de lui, y compris les stéréotypes et les légendes qui s'étaient formés dès son vivant. En 1855, Georges Bell dédie un ouvrage entier à Nerval, où nous trouvons des considérations sur les

¹ *Ibid.*, p. 21-22 ; souligné par l'auteur.

² Cité par *Ibid.*.

³ *Ibid.*.

⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁹ *Ibid.*, p. 151.

*Amours de Vienne*¹. L'apparition de ces lettres de voyage a été saluée comme un « événement littéraire » et constitue le début d'une « grande réputation » de Nerval auprès du public². Bell se penche ensuite sur la souffrance amoureuse de l'écrivain pour Jenny Colon, en l'indiquant comme une des causes fondamentales de son départ pour l'Orient. Il rappelle les différentes publications en revue qui précèdent le volume de 1851, et affirme que « [c]es souvenirs d'Orient ne firent que confirmer et agrandir la renommée de Gérard de Nerval³ ». En parlant du style du *Voyage*, il le définit comme « naïv[f] » et « charmant », et loue la capacité de l'auteur d'« arriv[er] à tout exprimer sans jamais avoir effarouché par une allure trop brusque⁴ » et de « jouer avec les sujets les plus délicats⁵ ». Cependant, nous constatons à nouveau une tendance à utiliser l'œuvre pour décrire la vérité biographique : « On retrouve dans son style et dans sa manière de composer ce qui nous plaisait dans sa personne. [...] L'homme se montrait tout entier dans ce qu'il écrivait. [...] Sa conduite artistique ressemble en cela à sa conduite privée⁶ ». Ainsi, la « naïv[eté] » est-elle jugée plus comme un trait de caractère que comme le résultat d'un travail stylistique.

Nous retrouvons ce même penchant chez Théophile Gautier, dans un article du 25 décembre 1860⁷. Celui-ci considère en effet le *Voyage en Orient* comme un ensemble de « confidences » et de « confessions de l'homme⁸ », ce qui est vrai en partie, si l'on entend par cela l'impression d'intimité que transmet l'écriture de Nerval. Mais à cette époque, les lecteurs tels que Gautier croient que ce livre relate des faits réels, comme l'histoire de l'esclave javanaise Zeynab, « que Gérard acheta cinq bourses du djellab Abd-el-Kerim⁹ ». En 1860, on n'a pas encore conscience du haut niveau d'invention que contient le texte¹⁰. Lorsqu'il apprécie le style du *Voyage*, Gautier le définit comme « sage », « raisonnable », « fin d'aperçu¹¹ », et considère que l'originalité propre à cet ouvrage consiste en la description de « l'intimité de la vie

¹ Gérard de Nerval, Victor Lecou, 1855 ; voir p. 33-35.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ « Le Voyage en Orient », *La Revue Nationale et étrangère*, 25 décembre 1860. Je tire la citation de l'ouvrage *Nerval par les témoins de sa vie* par Jean Richer (Paris, Minard, 1970, p. 14-15), qui explique : « Le 25 décembre 1860, Gautier publia un long article sur *Le Voyage en orient*. Ce texte servit de préface à une réédition du *Voyage* (1875) et fut aussi repris dans le recueil intitulé *L'Orient* (tome I, 1877). De cette longue paraphrase du récit de Nerval, nous détachons quelques fragments, comme l'avait fait M. Boschot, où Gautier introduit des nuances nouvelles dans son appréciation du « bon Gérard » » (*Ibid.*, note 13 à la p. 14).

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ En commentant les mots de Gautier en 1970, Richer se sent encore en devoir de « rappel[er] une fois pour toutes » que c'est en réalité Fonfrède, le compagnon de voyage de Nerval, qui achète l'exclave (voir *Ibid.*, p. 29).

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

orientale¹ ». Cependant, dans son *Portraits et souvenirs littéraires*², où il répète *grosso modo* le même avis, Gautier retombe sur l'image d'un Nerval hanté par l'occultisme oriental : « Gérard de Nerval s'était pénétré de l'esprit mystérieux et profond de ces récits étranges où chaque mot est un symbole ; [...] il en garde certains sous-entendus d'initié, certaines formules cabalistiques, certaines allures d'illuminé qui feraient croire par moments qu'il parle pour son propre compte³ ».

La précision dans la description de la vie quotidienne de l'Orient est vue comme la nouveauté majeure du récit de voyage de Nerval par rapports à ceux de ses prédécesseurs. Cette caractéristique est remarquée en 1874 par Pierre Larousse, qui consacre un article entier de son *Grand Dictionnaire au Voyage en Orient*⁴, où nous retrouvons également un jugement positif à l'égard de « l'humilité » du voyageur et le stéréotype d'un Nerval « à la vie errante ». En outre, Larousse fait des remarques stylistiques qui sont assez révélatrices de l'opinion qu'un lecteur de la deuxième moitié du XIX^e siècle se fait à l'égard de la forme du *Voyage* : « [Nerval] se trouve, sans le vouloir, avoir fait une suite de croquis propres à donner l'idée la plus nette et la plus juste de la vie orientale ». La fragmentation qui est un principe de composition chez Nerval n'est ici considérée que comme le fruit du hasard, et la valeur de l'ouvrage ne semble pas dépendre de la volonté de son auteur.

II. La première moitié du XX^e siècle

À l'aube du XX^e siècle, les critiques ont encore quelques difficultés à considérer le *Voyage* en tant qu'œuvre littéraire. En 1925, Paul Maury est le premier à voir dans les pages de Nerval consacrées à Cythère un avant-texte du *Voyage à Cythère* de Baudelaire et, par l'intermédiaire de ce dernier, du poème *Cérigo* de Hugo.⁵ Toutefois, il ne fait que constater le « charme de [la] prose⁶ » nervalienne, en contraste avec l'horreur que suscite en lui la lecture de Baudelaire, et se limite à interpréter cet épisode comme un exemple de rêverie nostalgique sur le passé⁷. Maury ne se pose nullement la question des sources livresques de Nerval : l'écrivain est, pour lui, réellement allé à Cythère.

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Paris, Michel Lévy Frères, 1875 ; p. 49-51.

³ *Ibid.*, p. 51 ; les « récits » sont celui de Hakem et de Balkis et Salomon.

⁴ Pierre Larousse, *op. cit.*, p. 1465 ; toutes les citations sont tirées de la même page.

⁵ Paul Maury, « Cérigo ou un épisode de l'hellénisme en France », *Mercure de France*, 15 octobre 1925, p. 392-400.

⁶ *Ibid.*, p. 399.

⁷ *Ibid.*, p. 398.

En 1927, Jean Chuzeville publie une version du *Voyage en Orient. Suivi d'Isis*¹. Dans l'« Introduction ». Il reprend d'abord le thème de la duplicité de l'écrivain, qui est à la fois un « romantique » qui « préten[d] à saisir l'insaisissable », et un « classique » du point de vue de la forme². Chuzeville semble à la fois démentir et confirmer les stéréotypes au sujet de Nerval. Pour lui, « il est à souhaiter que périsse de même cette autre légende d'une mentalité géniale qui eût coexisté avec les troubles pathologiques dont souffrait le poète. Gérard fut tour à tour lucide et malade³ ». Ce qui est nié n'est pas l'existence de la dualité de l'auteur, mais le mélange de ses deux personnalités. Chauzeville opère une division manichéenne, sans nuances, entre l'écrivain lucide et le fou, et ne reconnaît qu'au premier le privilège de la création littéraire. Néanmoins, il se montre conscient de l'existence d'une « légende qui s'est emparée tout vif de Gérard [et qui] ne laissa pas d'exagérer⁴ » certains de ses traits. Il résume ensuite de la vie de Nerval, et voit « dans son départ hâtif pour l'Orient le désir d'échapper à l'obsession du fantôme⁵ » de Jenny Colon, morte en 1842. Tout en commentant d'avantage la biographie plutôt que l'œuvre, Chuzeville sait désormais que Nerval unit Vienne et l'Égypte par le biais de la fiction, mais il ne cherche pas à interpréter le sens de ce choix. Il approfondit ensuite l'attrait profond de Nerval pour l'Orient : « En réalité, Gérard est parti mû par un désir de poète plutôt que par une résolution d'amant désespéré. [...] [L]e besoin de se dépayser, [...] de se renouveler, voilà qui le tente par-dessus tout⁶ ». Chuzeville s'exprime en outre sur la structure fragmentaire du texte, qu'il compare à la dispersion de la bibliographie de Nerval. Le *Voyage en Orient* est, d'après lui, « un labyrinthe à ciel ouvert ; les chemins s'y dessinent avec une éblouissante netteté, mais on s'y perd⁷ ». Il s'agit d'une évolution par rapport aux opinions des nervaliens du XIX^e siècle, car Chuzeville reconnaît que la forme du *Voyage* n'est pas que le produit de la naïveté, mais elle résulte d'un travail conscient, même si son sens reste mystérieux. Enfin, le critique justifie le choix d'unir dans une même édition le *Voyage en Orient* et *Isis*, habituellement publiée dans *Les Filles du feu*. Il explique en effet que, à son retour de l'Orient, le voyageur visite Pompéi, qui lui inspire effectivement cette nouvelle. Toutefois, cette donnée biographique et philologique est-elle un bon critère pour regrouper des textes littéraires si différents ?

¹ Paris, Brossard, 3 vol., 1927 ; voir « Introduction », t. I, p. ix-xvii.

² *Ibid.*, p. ix.

³ *Ibid.*, p. ix-x.

⁴ *Ibid.*, p. xiv.

⁵ *Ibid.*, p. xi.

⁶ *Ibid.*, p. xiv.

⁷ *Ibid.*, p. xv.

Une première modification dans l'exégèse du *Voyage en Orient* est marquée par la publication de la transcription du *Carnet du Caire* par Pierre Martino (1933)¹. Pour la première fois, il est possible de lire les « notes sur les livres que Gérard de Nerval consulta à la Société royale de géographie du Caire² », qui concernent l'histoire de l'Égypte, les chroniques orientales ou les livres de cabale. Il est vrai que Martino juge ces « notations bizarres » et les interprète comme les signes de « quelques-unes des hallucinations les plus familières du malheureux Gérard ». Il reste cependant que, grâce à cette transcription, on a commencé à avoir conscience des sources de Nerval, ce qui a permis, par exemple, de renouveler la signification des histoires de Hakem ou de Balkis : ces légendes ont été lues dans des livres anciens, mais Nerval arrive à les actualiser en les présentant comme s'il les avait écoutées lui-même.

Dans son ouvrage *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Jean-Marie Carré consacre un chapitre au séjour de Nerval au Caire. D'une part, le propos du critique semble anachronique, puisqu'il écrit vouloir « reconstituer [l]a physionomie réelle³ » de l'écrivain. D'autre part, il est conscient des « truquages » opérés dans le texte par l'auteur, qui « connaît son affaire et n'est point besoin de le justifier ou de le défendre : l'art est toujours un choix⁴ ». Donc, même si Carré cherche à « examin[er] le *Voyage en Orient* » pour « démêler la vérité de la poésie⁵ », il sait que ce mélange existe. En effet, il ne demande plus au récit de voyage de nous donner des informations fidèles sur l'itinéraire réel du voyageur et se penche plutôt sur sa *Correspondance*. De plus, il exprime une considération nouvelle sur la structure du livre⁶, ainsi que sur son sens profond. En parlant du sonnet *Horus*, « composé au retour d'Égypte », il le définit comme « une revendication de la vie intérieure qui, afin d'échapper à l'emprise du présent et du réel, descend soudain au plus profond des âges [...]. Il manifeste déjà une sorte de libération dans le songe⁷ ». Carré est donc l'un des premiers critiques à entrevoir dans le *Voyage en Orient* un sens mystique qui, partant du présent, suit un parcours vertical qui fait remonter le voyageur à un passé ancestral. Cependant, cette lecture part de l'analyse d'un poème des *Chimères*, non pas du texte du *Voyage* lui-même.

¹ « Carnet de notes du *Voyage en Orient* », *op. cit.*.

² *Ibid.*, p. 140.

³ Jean-Marie Carré, *op. cit.*, t. II, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ « Le *Voyage en Orient* n'est pas un journal. C'est un récit ingénieusement élaboré », dont les « épisodes [...] [sont] rapprochés [...] avec le souci de la progression dramatique. Le récit se déroule suivant une méthode et une logique voilées » (*Ibid.*, p. 10).

⁷ *Ibid.*, p. 15.

III. Rouger et l'édition du Voyage en Orient de 1950

Dans son analyse du débarquement à Cythère, Gilbert Rouger lance le premier l'hypothèse qu'il existe un ou plusieurs textes sources pour cet épisode. Il commence par remarquer que Nerval est un poète, et qu'il n'est pas tenu à la précision philologique lorsqu'il cite la Bible, le Coran ou Goethe. Mais il existe « une confusion géographique qui passe la mesure et qu'il est difficile d'imputer aux défaillances d'une mémoire infidèle¹ ». Rouger décrit donc les deux principaux avant-textes où Nerval a puisé pour sa description de Cythère. Le premier est *Le Voyage en Grèce de Dimo et Nicolo Stephanopoli*², qui « n'est pas une relation authentique » et qui est caractérisé par une évidente « affabulation romanesque³ », et montre que Nerval décrit aussi les illustrations de ce livre. Le deuxième est constitué par les souvenirs de voyage de Antoine-Laurent Castellan⁴. Après une comparaison détaillée des passages empruntés par l'auteur du *Voyage en Orient*, Rouger nous informe que l'auberge de San Nicolo, dont la description paraît dans *L'Artiste* mais est supprimée dans le volume, a été en réalité vu par Nerval à Malte. Mais, nonobstant ces remarques philologiques, Rouger sait que ce qui importe à Nerval, ce n'est pas la « Cérigo des géographes », mais la Cythère qu'il a vu « au pays de son enfance⁵ ». De plus, c'est lui qui, en 1950, publiant une autre édition du *Voyage*⁶, montre avec rigueur la majorité des avant-textes. Il s'agit d'un moment fondamental de la critique nervalienne, après lequel les études sur le *Voyage en Orient* prennent un nouvel essor.

En 1958, l'« Introduction » à l'édition Garnier par Henri Lemaître montre des évolutions fondamentales⁷. Tout d'abord, Lemaître montre l'originalité de l'ouvrage de Nerval parmi les récits de voyage en Orient écrits par les Romantiques⁸. Surtout, il souligne l'importance du *Voyage* en tant qu'œuvre littéraire à part entière : « Gérard [...] était aussi parti pour l'Orient afin d'y trouver l'occasion de faire du nouveau littéraire !⁹ ». Ainsi, « l'un des mérites majeurs » de son livre ne réside plus seulement dans la peinture de l'Orient vivant et contemporain, mais surtout dans la manifestation, « sans ambiguïté ni mystification, [de] la double signification de

¹ « Gérard de Nerval à Cythère », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, octobre-décembre 1948, p. 297.

² *Le Voyage de Dimo et Nicolo Stephanopoli en Grèce pendant les années V et VI, avec figures, plans et vues levés sur les lieux* (an VIII), par Antoine Sériès.

³ Rouger, *op. cit.*, p. 300.

⁴ *Lettres sur la Morie et les ties de Cérigo, Hydra et Zante ; avec vingt-trois dessins de Vauteur gravés par lui-même et trois plans*, 1808.

⁵ *Ibid.*, p. 307.

⁶ *Voyage en Orient*, 4 vol., dir. Gilbert Rouger, Paris, Imprimerie Nationale de France, 1950.

⁷ *Œuvres*, éd. Henri Lemaître, Paris, Garnier frères, t. II, 1958 ; « Introduction », p. i-xxiii.

⁸ « Entre Gautier, pour qui l'Orient est une occasion de briller et de « faire du nouveau », et le Gérard qui s'identifie à Hakem ou Adoniram, quelle distance encore ! » (*Ibid.*, p. xiii).

⁹ *Ibid.*.

l'Orient romantique », qui est à la fois « pittoresque » et lyrique. Lemaître interprète le recours aux sources livresques par l'immense « curiosité » de Nerval, ainsi que par son besoin de « poursui[vre] imaginativement l'accomplissement [du pittoresque] au-delà de son expérience¹ », grâce aux lectures et à l'invention. En parlant ensuite du lien entre voyage et guérison, il explique que c'est exactement pour répondre à sa nécessité de « se refaire une *physionomie nouvelle*² » que Nerval a choisi une forme très en vogue au XIX^e siècle, mais cela est aussi « [l']une des raisons de l'authenticité [...] spirituelle³ » de son livre. Le critique rappelle la solidité structurale du *Voyage*, qu'il met en relation avec sa « signification profonde ». En effet, si Nerval « assume la mode romantique du pittoresque, il la transcende aussi par le rêve et la poésie⁴ ». Ainsi, cet ouvrage assume une importance capitale à l'intérieur de l'œuvre de l'auteur car « Gérard [y] poursuit l'accomplissement de sa *vocation* : [...] il devient maître de la nouvelle poétique, de ce genre pour lequel il était fait [...] et qui tient à la fois du roman, du conte, du poème et de l'autobiographie. Mais cette réussite littéraire a des racines profondes dans la personnalité de Gérard [...] ; il faut encore interroger la destinée du conteur-poète et tâcher de découvrir quelques-uns de ses secrets⁵ ». Lemaître reconnaît donc le *Voyage en Orient* comme le premier exemple de la prose extrêmement moderne qui caractérisera les œuvres successives de Nerval. En outre, si ce critique cherche à « découvrir ses secrets », ce n'est pas pour comprendre la vie extérieure de l'homme, mais plutôt la vie intérieure de l'artiste (son « authenticité spirituelle »), ce que lui permet l'analyse du texte qui en constitue la réalisation littéraire.

¹ *Ibid.*.

² *Ibid.*, p. xv ; souligné par l'auteur.

³ *Ibid.*.

⁴ *Ibid.*, p. xvi.

⁵ *Ibid.*, p. xvi-xvii ; souligné par l'auteur.

CONCLUSION

L'étude de l'imaginaire dans le *Voyage en Orient* nous a montré que le récit de voyage de Gérard de Nerval est construit sur une ambiguïté fondamentale : les éléments de la réalité sont traités en tant que signes dont l'écrivain explore le sens secret. Dans le contexte culturel de l'orientalisme, l'ouvrage de Nerval présente des nombreux traits originaux par rapport aux récits de voyages en Orient écrits par les romantiques, notamment par Chateaubriand et Lamartine : le premier est à la recherche du passé du christianisme et ne cache pas son mépris pour la foi musulmane ; le deuxième est plus attentif aux paysages qu'aux gens. Au contraire, le *Voyage en Orient* témoigne d'un effort de la part de Nerval de décrire la vie quotidienne des pays qu'il a traversés. En outre, il transfigure la réalité pour aller au-delà de la simple observation.

L'œuvre est structurée selon le principe de la fragmentation : les chapitres et les sous-chapitres ne sont pas liés entre eux de manière linéaire, mais ils sont juxtaposés l'un après l'autre. Cependant, ces fragments constituent les étapes d'un parcours spirituel dont la finalité est d'atteindre l'« idéal » et l'« amour pur ». L'auteur demande au lecteur un effort pour saisir la cohérence de ces unités dispersées. Or, cette structure est le résultat d'une longue expérimentation formelle. L'analyse des différentes étapes de publication nous a révélé que, après ses deux voyages effectués à Vienne et en Orient, Nerval écrit d'abord plusieurs articles entre 1840 et 1850. Ce n'est qu'ensuite, dans son volume de 1851, qu'il choisit de réunir ces voyages en un seul itinéraire fictif. C'est que, dans les publications en revue, les voies de l'imagination, indispensables à toute création, risquaient de conduire l'artiste à des impasses, d'où les nombreux ajustements opérés dans l'édition définitive. Certes, le travail stylistique est propre à tout écrivain voyageur, mais chez Nerval le processus ardu de l'écriture se traduit par une narration dynamique et immédiate qui semble composée de notes écrites spontanément au jour le jour.

La méthode de composition de l'auteur reflète le parcours du narrateur, parsemé d'échecs mais aussi de réussites. Alors que son but principal est d'accéder au ravissement spirituel grâce au voyage, la déception causée par la réalité le pousse à la transformer en quelque chose d'autre. Ainsi, la géographie magique permet au poète de se servir des toponymes, des paysages et des rêveries sur le passé pour libérer son imagination, dont le noyau est constitué par les thèmes de la création pure et des amants prédestinés. Ce *leitmotiv* indique au voyageur la direction de son

périple, qui se termine par une fusion à la fois artistique (la genèse de l'œuvre d'art), philosophico-culturelle (la « tolérance universelle ») et émotionnelle (coïncidence des sentiments du narrateur et du lecteur). Cette évolution montre que le *Voyage en Orient* n'est qu'en apparence une œuvre réaliste et qu'il cache un effort poétique qui vise à opérer la cohésion du réel et de l'imaginaire.

La critique n'a pas immédiatement saisi la valeur de cet ouvrage. Celui-ci a souffert des mêmes stéréotypes appliqués à l'auteur, mais à l'envers : Nerval n'était au début qu'un « rêveur », un « aliéné », un « initié » ; le texte n'était apprécié que pour son côté humoriste, pour la clarté du style et pour la précision de l'observation. Mais, après la moitié du XX^e siècle, on a reconnu l'importance fondamentale du *Voyage* à la fois du point de vue des innovations formelles, qui s'insèrent dans le parcours des dernières œuvres de Nerval, et du point de vue de l'expression de la vie spirituelle du poète. Même si des positions plus orientées vers une interprétation du texte en tant que reportage journalistique persistent encore aujourd'hui, Michel Collot a le mérite d'avoir décrit les structures de l'imaginaire nervalien, en se penchant non seulement sur les chefs-d'œuvre de l'écrivain (*Sylvie*, *Les Chimères*, *Aurélia*), mais aussi sur ses récits de voyages, longtemps jugés comme des textes mineurs¹. Son étude montre que les aspects les plus troublants de l'écriture de Nerval sont encore aujourd'hui difficiles à accepter. Ce qui dérange surtout la sensibilité contemporaine est l'habileté de montrer que le rêve, la folie et la poésie se cachent au milieu de la réalité, et qu'ils parlent à ceux qui sont disponibles à les entendre ; ils bouleversent la logique de ceux qui ne voient que la surface des choses.

Nous n'avons pu traiter avec exhaustivité tous les aspects d'un ouvrage si ample et si complexe. D'autres recherches pourraient par exemple examiner les contacts existant entre le *Voyage en Orient* et les textes successifs, pour analyser les formes des thèmes récurrents de l'écrivain dans l'ensemble de son œuvre. En outre, celle-ci pourrait être relue à la lumière des « fusées » que contiennent les notes du *Carnet du Caire*. J'ai préféré limiter mon travail au seul récit de voyage, en me penchant en particulier sur le mécanisme de la géographie magique, que j'ai considérée comme le fil conducteur de l'ouvrage. Celui-ci reste pourtant une mosaïque multicolore et multiforme, qui se prête à de nombreuses interprétations.

L'originalité du *Voyage en Orient* se base sur la capacité de Nerval d'unir l'impression de sincérité du journal de voyage et la fiction typique de l'œuvre d'art, ce qu'il fait par le biais

¹ Voir *Gérard de Nerval du réel à l'imaginaire*, op. cit., p. 55-62 et 73-82.

de choix formels précises. Par exemple, la manière dont l'écrivain utilise la catégorie du temps du point de vue narratif montre une différence évidente par rapport à Chateaubriand et à Lamartine. Alors que ceux-ci indiquent clairement l'endroit et le jour où ils sont en train d'écrire, Nerval choisit de ne jamais insérer de dates dans son texte, ce qui est d'autant plus remarquable que celui-ci se présente comme un recueil de lettres. Or, la forme classique d'une lettre comporterait normalement la mention du lieu et de la date. En éliminant la deuxième, Nerval soustrait son récit à la temporalité et le rend ainsi un ouvrage universel, qui désire communiquer avec les lecteurs de toute époque. En revanche, il garde le contact avec la réalité du point de vue de l'espace. Ce choix place le *Voyage en Orient* au centre de notre modernité, car il nous met face à une question fondamentale : comment libérer l'imagination sans oublier la vie concrète ? La réponse de Nerval consiste à conduire le lecteur dans des lieux réels, mais en les présentant sous une forme fragmentaire qui reproduit les ellipses et les réagencements de la mémoire. Le rythme « heurt[é]¹ » de la narration permet ainsi au lecteur d'accéder à un temps de l'intériorité et de l'imaginaire.

Le *Voyage en Orient* est un ouvrage d'une extrême actualité qui a encore beaucoup à dire à notre époque, où la réalité matérielle coexiste avec la réalité virtuelle. Nous vivons une expérience quotidienne de l'ambiguïté entre le monde et sa représentation, qui révèle notre difficulté à démêler la vérité du mensonge, les événements réels des fausses nouvelles. L'œuvre de Gérard de Nerval nous incite à prendre le courage d'utiliser notre propre imagination pour réinterpréter la réalité avec des yeux toujours nouveaux. Cela nous est nécessaire à la fois pour maintenir la liberté de notre esprit face à une société qui nous encombre d'images qui ne nous appartiennent pas, et pour aller à la rencontre de l'*autre*, aspect fondamental dans le contexte de la globalisation. Il faut que nous allions au-delà des apparences et que nous ayons la sensibilité de découvrir l'image profonde que cachent des « fenêtres grillées », les « grandes lignes du paysage » et, surtout, le fourmillement des gens avec qui nous vivons.

¹ II 790.

ANNEXES

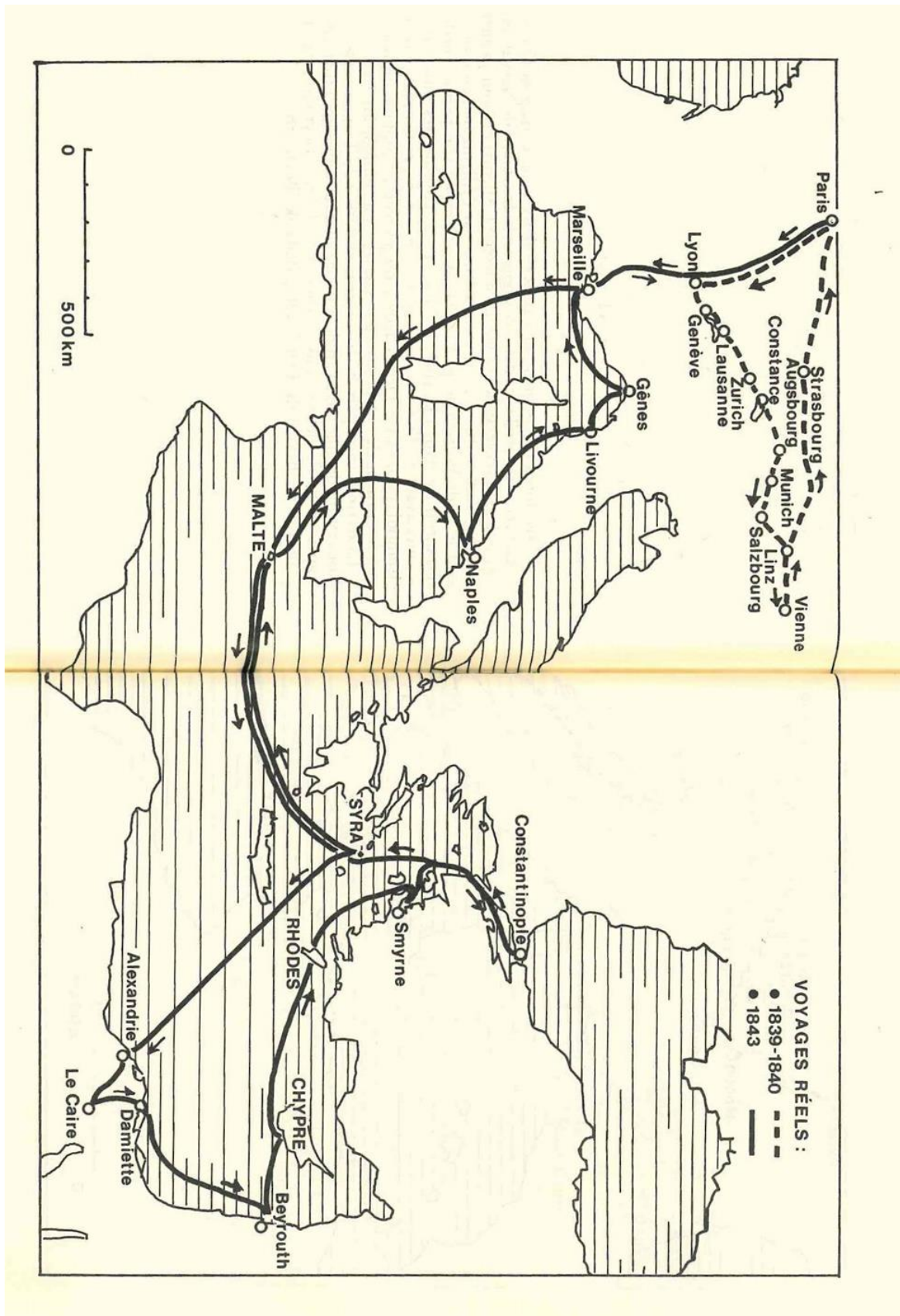


Figure 1 : Voyages réels de Gérard de Nerval

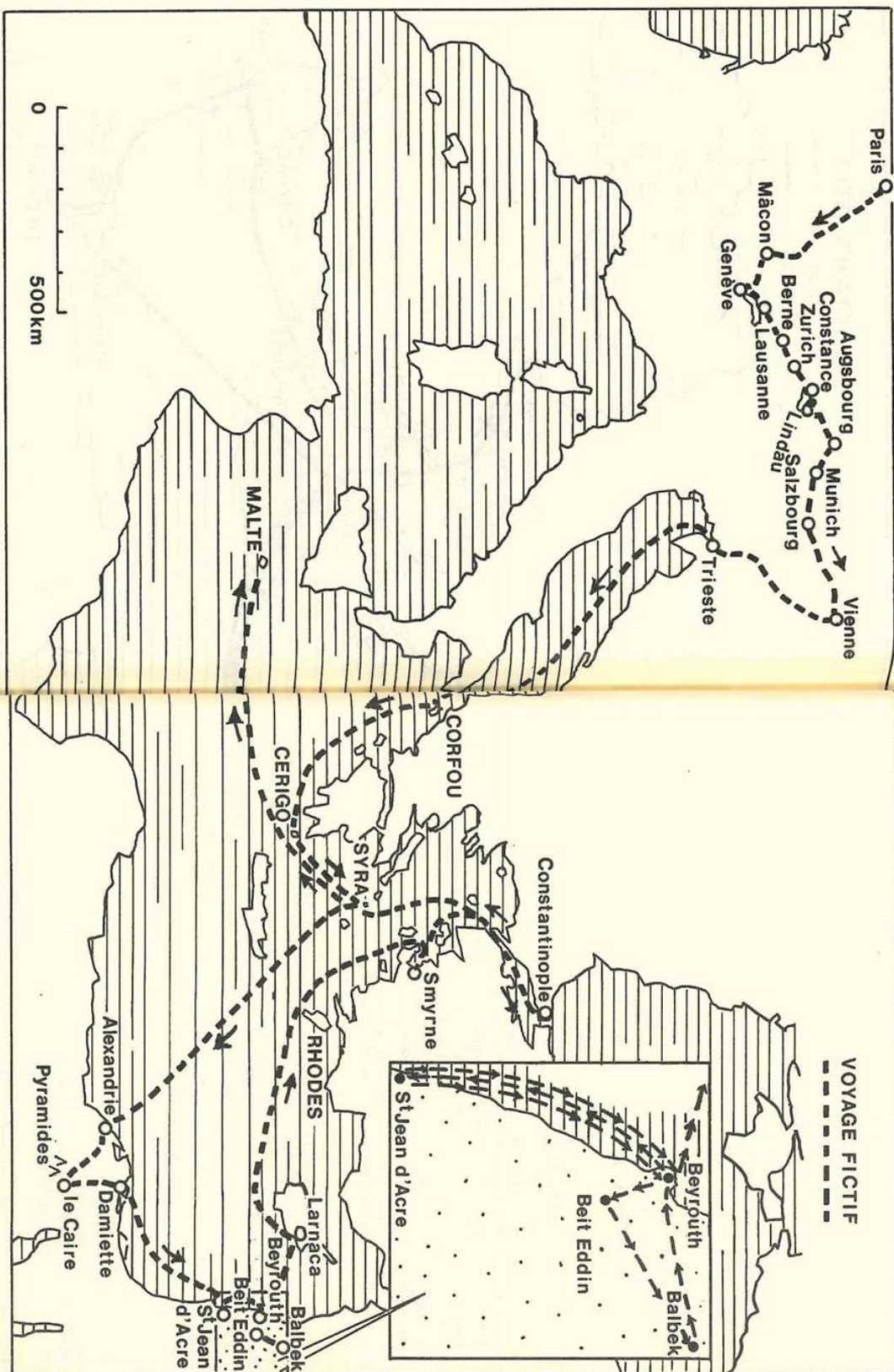


Figure 2 : Voyage fictif raconté dans le *Voyage en Orient*

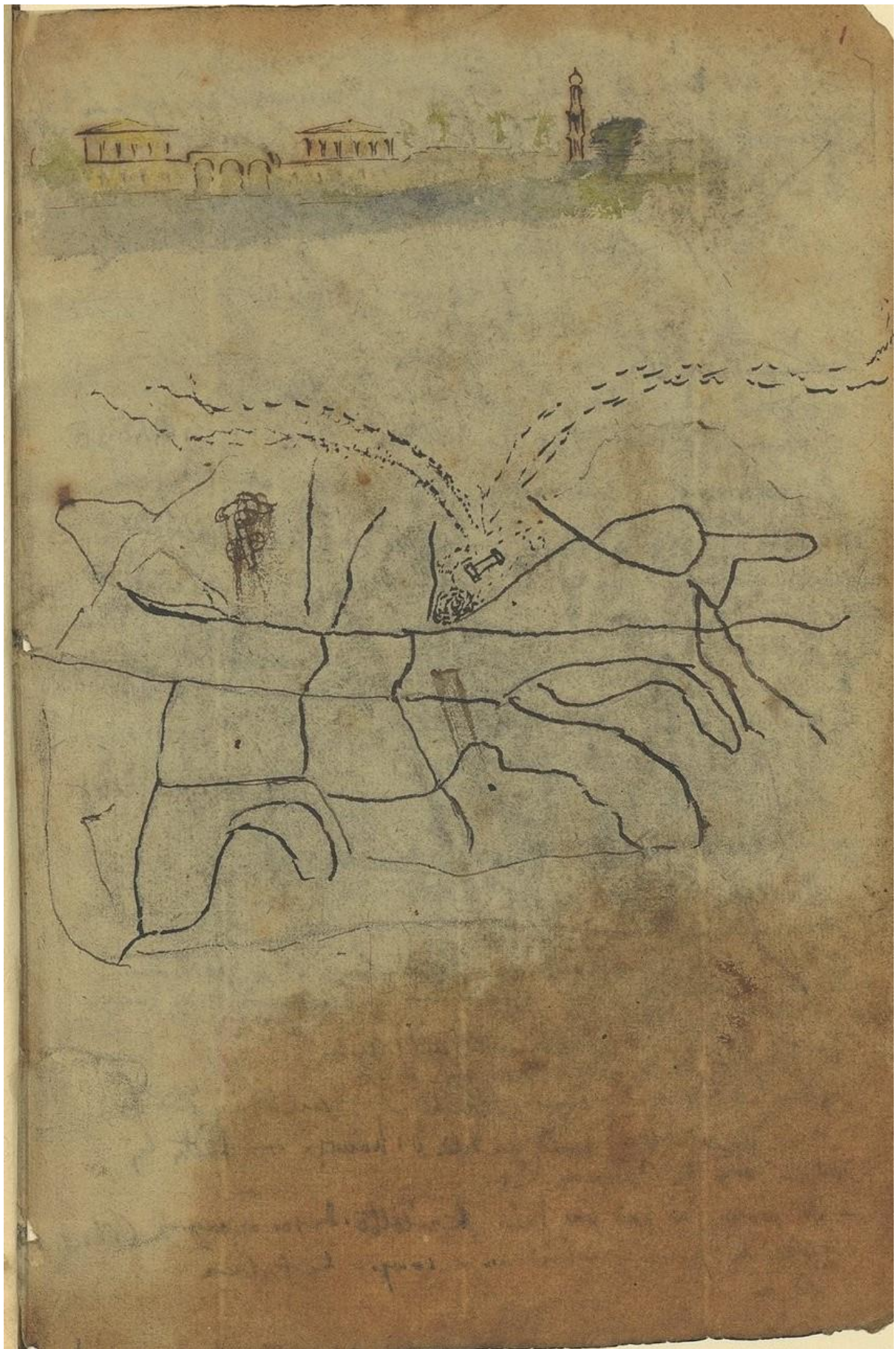


Figure 3 : *Carnet du Caire*, feuillet 1 r°

had-roi de Tsoba) Labende
 Gorak
 Mrothai
 Affmani Hist orient
 Histoire de Regine Saborum
 abb. Schultens Op. Opera minores
 1743-44
 Joseph Antiq. Jud. cap. 6. 35
 n. Nicantes sucata 330 pharaon
 Richard Geogr. sacra 236
 Saba matie - R. du matin
 Hist del ar. heureuse par Schultens
 profanitarum
 comp. de Casimiri
 ayantite haureris
 avec ou le Serpent (h. du Simon
 Zabisi Augaber
 Zaydu
 Zaybas Besdo 50.
 Zalkavasya 1.
 Za Malda. 40
 m. sbon truxim
 zabast. Nasun - (Chris)
 anu de laead. 118-144.
 Kestke
 Lektur fond.
 Yarab kangar
 Saba. Kedar
 1730
 apikis cont. de 70m
 forêts des abois - les campagnes
 Delux de Et. arant. 116
 Mouv. sous le regn de Shachabachan
 450 av. J. C.
 la langue des hommes est separée selon à Mirbat et Zafar
 fuy. Terevel
 hufy Samir Yamin
 Op. cony de plantes 1300 ap. de d'Emp
 Zerbent consacra les Syres & abraham
 a un autre parut Zahir alassa. (M. de la Vigne)
 (le vill. origen sa ran - et sur qui sa desc. d.
 sic. d'Elia selon d'autres) A vint d'Un. ou Chaldei
 nait de Mesir et del'Etode - nait de hudi son
 Cambasun Camb.
 proph. de Balaam
 laimurkate - ceste de un
 solum. à 12. (Caucasus - r. de persie) - amurcan (p. rison) vrom en
 le oisany
 Siminganka - a dix. qui avoit le foy. d'un v. d. an -
 Setle batit le camp. de l'Ar. h. - Doudasch fat le jeune roy
 enfant de curin - (le fil du serpent) -
 Le hior filz de curin -
 Saba petit filz d'huoch
 Saba arcani Dans la 3. pyramide -
 avec ou le Serpent
 Zalai - Cambasun 3 v. m. m.

Figure 4 : Carnet du Caire, feuillet 7 r°

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Œuvres de Gérard de Nerval

Œuvres complètes, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 3 volumes, 1989-1993.

Éditions du *Voyage en Orient* (XX^e siècle) :

- *Voyage en Orient. Suivi d'Isis*, éd. Jean Chuzeville, Paris, Brossard, 3 vol., 1927.
- *Voyage en Orient*, éd. Gilbert Rouger, Paris, Imprimerie Nationale de France, 4 vol., 1950.
- *Œuvres*, éd. Henri Lemaître, Paris, Garnier frères, t. II, 1958.
- *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1984.

Autres textes littéraires

CHATEAUBRIAND François René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Le Normant, 1811.

LAMARTINE Alphonse de, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un voyage en Orient (1832-1833)*, Paris, Charles Gosselin & Furne, 1835.

SOURCES SECONDAIRES

BASCH Sophie, « Lorely à Constantinople. Les origines iconographiques de la Pandora de Nerval », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, octobre 2011, p. 869-889.

BAYLE Corinne, *La Marche à l'étoile*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.

BELL George, *Gérard de Nerval*, Victor Lecou, 1855.

BERCHET Jean-Claude, *Le voyage en Orient : Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985

CARRÉ Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Égypte [1932]*, Genève, Slatkine Reprints, 2006.

- CHAMARAT Gabrielle, *Nerval ou l'Incendie du Théâtre : identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, Paris, Corti, 1986.
- CHAMBERS Ross, *Nerval et la poétique du voyage*, Paris, Corti, 1969.
- COGEZ Gérard, *Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2008.
- COLLOT Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 79-91.
- *Gérard de Nerval du réel à l'imaginaire*, Paris, Hermann, 2019.
- Croisades et pèlerinages*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1997.
- DI GENNARO Laura, *Aspects de la réception de Gérard de Nerval du romantisme au surréalisme*, mémoire de master, directeur Olivier Serge Bivort, Università Ca' Foscari Venezia, 2015.
- EL NOUTY Hassan, *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*, Paris, Librairie Nizet, 1958.
- GAUTIER Théophile, « Le Voyage en Orient », *La Revue Nationale et étrangère*, 25 décembre 1860 ;
- *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Michel Lévy Frères, 1875.
- Gérard de Nerval*, dir. Jean-Luc Steinmetz, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1997.
- Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, dir. Pierre Larousse, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 17 vol., 1866-1877.
- Le dictionnaire du littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004
- MARTINO Pierre, « Carnet de notes du *Voyage en Orient* », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1933, p. 140-173.
- MAURY Paul, « Cérigo ou un épisode de l'hellénisme en France », *Mercure de France*, 15 octobre 1925, p. 392-400.
- MIZUNO Hisashi, *Nerval, L'Écriture du voyage. L'expression de la réalité dans les premières publications du Voyage en Orient et de Lorely. Souvenirs d'Allemagne*, Champion, 2003.
- « Nerval et ses lecteurs de la dernière décennie », *Romantisme*, n° 139, 1^{er} semestre 2008, p. 81-89.
- Orients littéraires. Mélanges offerts à Jacques Huré*, dir. Sophie Basch, André Guyaux, Gilbert Salmon, Paris, Honoré Champion, 2004.

PICHOIS Claude, BRIX, Michel, *Dictionnaire Nerval*, avec la collaboration de Jacques Bony et de Hisashi Mizuno, Tusson, Du Lérot, 2006.

Revue Nerval, dir. Jean-Nicolas Illouz et Henri Scepi, Paris, Classiques Garnier, n° 4, 2020 :

RICHARD Jean-Pierre, « Géographie magique de Nerval », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1955, p. 15-89 ;

RICHER Jean, *Nerval par les témoins de sa vie*, Paris, Minard, 1970.

ROUGER Gilbert, « Gérard de Nerval à Cythère », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, octobre-décembre 1948, p. 296-308.

SCHAEFFER Gérald, *Le Voyage en Orient de Nerval. Étude des structures*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967.

SITOGRAPHIE

BUTOR Michel, « Les romantiques en Orient – 1975-1976 », *Mediaserver unige*, <https://mediaserver.unige.ch/play/55784>, s.d., consulté le 15 décembre 2021 ; enregistrements sonores des quatorze cours tenus entre 1975 et 1976 à l'Université de Genève.

Voyage en Orient, exposition virtuelle dirigée par Françoise Juhel et Sylvie Aubenas, édition Emmanuelle Berenger, textes par Sylvie Aubenas, Cécile Cayol, Agnès Lefillastre et Paul-Louis Roubert, réalisation Médiaterre, Bibliothèque nationale de France, Délégation à la diffusion culturelle, Éditions multimédias, 2002, <http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm>, révisé en janvier 2011, consultée le 1^{er} novembre 2021.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE I : L'ORIENTALISME DANS LES RÉCITS DE VOYAGE ROMANTIQUES	4
I. L'objectivité dans les relations de voyage en Orient	5
II. Le Proche-Orient dans la littérature	9
III. Le récit de voyage dans la première moitié du XIX ^e siècle.....	12
CHAPITRE II : L'HISTOIRE ÉDITORIALE DU <i>VOYAGE EN ORIENT</i>	16
I. 1839-1840 : voyage en Suisse, Bavière, Autriche	16
II. 1843-1844 : voyage au Proche-Orient	18
III. Composition du <i>Voyage en Orient</i> : des articles au volume.....	21
IV. Le sens des entorses au réel.....	25
CHAPITRE III : MANIFESTATIONS DE L'IMAGINAIRE DANS LE <i>VOYAGE EN ORIENT</i>	29
I. Déception	29
II. À la manière du capitaine Cook.....	30
II.1 Le pouvoir du nom	31
II.2 Paysages	32
II.3.1 Contact avec le passé.....	34
II.3.2 Les fêtes religieuses	36
III. Récits dans le récit.....	38
IV. Le voyage comme quête du pur amour	40
CHAPITRE IV : LA RÉCEPTION DU <i>VOYAGE EN ORIENT</i>	47
I. De 1853 à la fin du XIX ^e siècle	48
II. La première moitié du XX ^e siècle.....	50
III. Rouger et l'édition du <i>Voyage en Orient</i> de 1950.....	53
CONCLUSION	55
ANNEXES	58
BIBLIOGRAPHIE	62