

# Viatica



## Pour citer cet article :

Jacob LACHAT, « Le privilège optique : Éthique du voyage et esthétique de la vision chez Nerval », *Viatica* [En ligne], 3 | 2016,

URL : <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=572>

DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/viatica572>



La revue *Viatica* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Viatica*.

## LE PRIVILÈGE OPTIQUE : ÉTHIQUE DU VOYAGE ET ESTHÉTIQUE DE LA VISION CHEZ NERVAL

### *The Privilege of Seeing. An Ethics of Travel and Aesthetics of Vision in Nerval's Work*

Jacob LACHAT

*Université de Lausanne*

Résumé : Dans *Voyage en Orient*, publié en 1851, Nerval adopte une façon de voyager qui correspond à sa manière de *voir*. Inscrivant son récit à l'horizon d'une « littérature de la révélation », l'écrivain s'efforce de montrer autrement des images viatiques préétablies. Cherchant son étonnement comme celui de son lecteur, il ne cesse de se déplacer de manière aléatoire et hasardeuse et de visualiser par la médiation les villes étrangères qu'il traverse. Porteur et défenseur de la notion de *vision*, le voyageur s'attache également à témoigner d'une éthique du voyage qui s'oppose aux conventions de l'époque.

*Abstract: In Journey to the Orient, published in 1851, Nerval adopts a way of travelling similar to his way of seeing. Placing his story on the cusp of "revelation literature", the writer strives to portray preestablished travel images in a different way. Seeking both to surprise himself and his reader, Nerval never ceases to navigate in a random and hazardous manner and to visualise through mediation the foreign cities he passes through. Bearer and defender of the notion of vision, the traveller also tries to demonstrate a travel ethic that is opposed to the conventions of the time.*

Mots clés : Nerval (Gérard de), Orient, vision, perception, médiation.

*Keywords: Nerval (Gérard de), Orient, vision, perception, mediation*

Ce qui fait le voyageur, ce qui fonde socialement son mythe, c'est la croyance en l'inaliénable privilège du regard contemplant un monde inconnu qu'il s'approprie, puis qu'il révèle au plus grand nombre afin d'asseoir sa différence<sup>1</sup>.

La géographie nervalienne ne décrit pas le monde : elle l'explore, le révèle à lui-même, elle découvre en lui les routes d'un bonheur ou d'un salut, elle se veut « la géographie magique d'une planète inconnue ». Mais cette planète inconnue, comprenons bien que c'est la terre elle-même, une terre redécouverte et recréée<sup>2</sup>.

- 
1. Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage : histoire de touristes*, Paris, Payot & Rivages, 2002 [1991], p. 78.
  2. Jean-Pierre Richard, « Géographie magique de Nerval », dans *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1976 [1955], p. 19.

## Regarder et voir

Au début du *Voyage en Orient*, quand il achève sa traversée de la Suisse, Nerval affiche une certaine amertume au sujet de l'espace qu'il parcourt :

Si admirables que soient certains aspects et certaines contrées, il n'en est point dont l'imagination s'étonne complètement, et qui lui présentent quelque chose de stupéfiant et d'inouï. Je fais exception à l'égard des touristes anglais, qui semblent n'avoir jamais rien vu ni rien imaginé<sup>3</sup>.

Ces quelques lignes en disent long sur le ton qui traverse l'ensemble du récit. Elles expriment un des problèmes auxquels se confronte le voyageur qu'on imagine se diriger « vers l'Orient<sup>4</sup> ». Si l'on emporte avec soi des images préconçues, comment le monde pourrait-il apparaître comme surprenant ? Quels espaces peuvent encore présenter « quelque chose de stupéfiant et d'inouï » ? Quel regard faut-il projeter sur eux pour que « l'imagination s'étonne » ?

Dans le *Voyage en Orient*, l'étonnement du voyageur doit beaucoup à sa perception de l'espace. Pour exciter sa curiosité, pour ne pas s'engouffrer dans les banalités des « touristes anglais », Nerval cherche à adopter une *façon de voyager* qui corresponde à sa *manière de voir*. Il prétend souvent s'en tenir à un parcours indéfini et s'abandonne volontiers aux aventures survenues en cours de route. Ce type de déplacement fait partie intégrante d'un goût du voyage dont l'écrivain a lui-même dessiné la ligne dans un feuilleton du *Messageur* du 18 septembre 1838 :

D'ailleurs, vous savez comme je voyage, et que je n'ai aucune des habitudes et des qualités du touriste littéraire ; j'ai déjà parcouru autant de pays que Joconde et je suis sorti ou rentré par toutes les portes de la France ; mais quant à voir les points et les curiosités selon l'ordre des itinéraires, c'est de quoi je me suis toujours défendu. Je suis rarement préoccupé des monuments et des objets d'art, et une fois dans une ville, je m'abandonne au hasard, sûr d'en rencontrer assez toujours pour ma consommation de flâneur<sup>5</sup>.

- 
3. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), dans *Œuvres complètes (OC)*, Jean Guillaume et Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, t. II, p. 189. Toutes les références à cette édition du *Voyage en Orient* figurent désormais dans le corps du texte.
  4. Il faut rappeler ici que l'introduction du *Voyage en Orient* sous-titrée « Vers l'Orient » comprend des chapitres qui se rapportent en réalité à un autre voyage réalisé entre 1839 et 1841, et relaté d'abord sous forme de feuilletons disparates. Nerval a regroupé et réarrangé ces feuilletons pour les faire figurer au seuil de la version définitive de son récit. Sur la genèse éditoriale du *Voyage en Orient*, voir OC, t. II, p. 1369-1373.
  5. *Le Messageur*, 18 septembre 1838, in OC, t. I, p. 456. De tels propos reviennent fréquemment sous la plume de Nerval. Dans *Lorély*, l'auteur va même jusqu'à récuser toute ambition pittoresque et savante de son voyage en Allemagne au profit d'un simple plaisir des lieux : « Je n'ai ici nulle mission artistique ou littéraire, je n'inspecte pas les monuments, je n'étudie aucun système pénitentiaire, je ne me livre à aucune considération d'histoire ni de statistique. » (OC, t. III, p. 15) On notera également que l'expression « touriste littéraire » qu'utilise Nerval coïncide avec l'émergence d'un usage péjoratif de la notion de

Ce feuilleton, en plus d'asseoir les principes d'une pratique du voyage, offre plusieurs considérations sur les modes d'appréhension du monde d'une grande variété d'écrivains du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, de Chapelle et Bachaumont à Lamartine. Selon Nerval, il n'est pas donné à tous ces écrivains de rendre compte d'une perception singulière de l'espace<sup>6</sup>. Ce qui caractérise la plupart d'entre eux, c'est un *défait de vision* :

Il est donc possible qu'on voyage sans regarder, ou bien qu'on regarde sans voir<sup>7</sup>.

Le feuilletoniste joue ici l'un contre l'autre deux termes qui d'ordinaire s'assimilent. Plus imaginative et moins codifiée, la vision, ou le fait de « voir », semble désigner pour lui une qualité perceptive qui, contrairement au regard, permet de percer la surface banale du monde. Mais sa distinction entre « voir » et « regarder » est aussi catégorielle : elle permet de hiérarchiser les *attitudes perceptives* des écrivains en voyage, à savoir leurs manières d'appréhender et de représenter les pays qu'ils visitent. Contre les « touristes littéraires » qui ne se préoccupent guère que des monuments à voir, Nerval privilégie les écrivains qui comme lui s'appliquent à dépasser les images préconçues.

Cette hiérarchisation des attitudes perceptives ne va pas de soi : elle suppose que soit mise en place, au sein du récit de voyage, une légitimité de la perception, ce que Jean-Didier Urbain appelle un « ordre du regard » qui assure la « supériorité morale de l'œil du voyageur sur celui du touriste<sup>8</sup> ». Cet « ordre du regard » se manifeste par la « valorisation de l'écriture du voyageur ». Pour apparaître comme original, son récit ne peut se présenter comme une « simple prose descriptive » ; il doit s'apparenter à « une véritable *littérature de la révélation*<sup>9</sup> ». Chez Nerval, comme l'ont montré de nombreux critiques<sup>10</sup>, l'écriture du voyage s'inscrit à l'horizon d'une telle « littérature

---

« touriste » en français. Son feuilleton paraît en effet en 1838, la même année que les *Mémoires d'un touriste* de Stendhal.

6. À Rousseau, Nerval reproche par exemple d'avoir parcouru Gênes, Milan et Venise, sans avoir écrit « une ligne d'étonnement ou d'admiration touchant l'aspect de ces cités ». Le grief est également jeté sur des écrivains comme Bernardin de Saint-Pierre ou Delille, qui « ont décrit tout l'univers, sans laisser une impression vraie et sentie, une peinture, une image ! » (OC, t. I, p. 454)
7. *Ibid.*, p. 454.
8. *L'Idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 112. Essai d'anthropologie du tourisme et du voyage, cet ouvrage montre que le discours des écrivains a fondé, au moins depuis le romantisme, la séparation entre le « faux » regard des touristes et le « vrai » regard des voyageurs. Urbain décortique le mécanisme mis en œuvre par de nombreux écrivains pour se distinguer des touristes : le récit *littéraire* de voyage lui apparaît comme l'archétype du discours anti-touristique, car « [l']imagination littéraire, bien plus que la traduction d'expériences personnelles, est ce par quoi les mentalités collectives s'imprègnent d'une vision du monde dans laquelle s'inscrit la circulation touristique moderne et contemporaine. » (p. 156)
9. *Ibid.*, p. 77.
10. Jean-Pierre Richard, « Géographie magique de Nerval », art. cit., p. 13-89 ; Ross Chambers, *Gérard de Nerval et la Poétique du Voyage*, Paris, José Corti, 1969 ; Michel Jeanneret, « Sur le *Voyage en Orient*, de Nerval », *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 4, 1980, p. 29-46 ; Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF, « Le texte rêve », 1992. Précisons toutefois que ces travaux se rattachent au courant de la critique dite « thématique » et que, de ce fait, ils s'inscrivent dans une perspective d'analyse très différente de celle de Jean-Didier Urbain.

de révélation ». L'écrivain affirme fréquemment décrire autre chose que le monde connu : une « géographie magique d'une planète inconnue » qui se situerait au-delà d'autres discours viatiques (savants, touristiques, politiques, etc.). Il s'accommode rarement des espaces qu'il traverse et cherche à les représenter autrement qu'ils n'apparaissent dans les images issues de la culture visuelle et littéraire de son temps.

J'aimerais montrer qu'une telle ambition ressortit à une *esthétique de la vision* destinée à suggérer ce qui se cache au cœur du réel, mais également à une *éthique du voyage* qui embrasse un ensemble de valeurs et de règles de conduite viatiques dans lesquels se reconnaît Nerval. Comment cette esthétique et cette éthique se manifestent-elles dans le *Voyage en Orient* ? Quelles représentations ou saisies de l'espace impliquent-elles ? Pour répondre à ces deux questions, je m'arrêterai sur trois moments successifs du récit. J'observerai d'abord la manière dont Nerval amorce son voyage, en portant mon attention sur le motif du *coup d'œil* qui parcourt toute l'« Introduction ». Je me pencherai ensuite sur les conditions qui président à son plaisir de « voir » – selon l'expression de Nerval – dans la partie intitulée « Les Femmes du Caire ». J'examinerai enfin comment l'attitude perceptive de l'écrivain le conduit à décrire de manière particulière l'espace urbain lors de son séjour à Constantinople dans « Les Nuits du Ramazan ».

### Instantanés

Les premières pages du *Voyage en Orient* sont placées sous le signe de l'incertitude : « [I]magine-toi l'imprudence d'un voyageur qui, trop capricieux pour consentir à suivre la ligne, à peu près droite, des chemins de fer, s'abandonne à toutes les chances des diligences, plus ou moins pleines, qui pourront passer le lendemain ! » (p. 173) À l'ami à qui il dédie son livre, Nerval ne se soucie guère d'offrir un récit consciencieusement organisé. Cette nonchalance affirmée exprime en grande partie les conditions de perception du voyageur. L'originalité de sa mise en route réside dans le type d'observation qu'elle engendre. En prétendant ne pas anticiper les pays vers lesquels il se dirige (« Où vais-je ? », p. 182), Nerval donne l'illusion de se déplacer dans un univers indéterminé. Les brefs coups d'œil qu'il jette depuis les voitures qu'il emprunte ne lui permettent pas de se situer avec précision. Du fait de la rapidité, l'espace devient indistinct. La vitesse entrave la visibilité. Aucune information ne permet d'en prendre vraiment connaissance. Les villes et les villages sont autant d'étapes qui s'enchaînent dans l'élan des courriers : « De temps en temps nous nous arrêtons un instant dans de petites villes, dans les villages où l'on n'entendait que les cris des animaux réveillés par notre passage. Le courrier jetait ses paquets à des mains ou à des pattes invisibles, et nous repartions au grand trot de son cheval. » (p. 177) Dans la poursuite d'une route semée d'imprévus, il n'y a de place que pour des découvertes impromptues. Le voyage au hasard, tantôt fluide et tantôt interrompu, donne à voir un monde à éclipses, davantage entr'aperçu que contemplé.

On le voit, le début du *Voyage en Orient* met en œuvre, dans le cadre d'un récit au long cours, l'attitude perceptive dont Nerval se revendique dans son article de 1838 cité plus haut. Cette attitude prend appui sur une forme aléatoire de déplacement supposée faire émerger l'étonnement au cœur même de l'expérience viatique. Elle s'inscrit dans la vogue des écrivains de la génération de Nerval – les Nodier, Gautier, Dumas, etc. –, qui, se revendiquant du *Sentimental journey* de Laurence Sterne, ont clamé leur refus de la ligne droite et leur penchant pour les parcours erratiques, les itinéraires à pied, les « caprices » et autres « zigzags<sup>11</sup> ». Comme eux, Nerval souligne ses intentions de renouveler les pratiques tout à la fois spatiales et littéraires du voyage. De sa façon de voyager découle une manière particulière de voir, qui engage à son tour une manière particulière de raconter ses aventures. Son récit oscille entre l'énumération de simples étapes (« On traverse Melun, Montereau, Joigny, on dîne à Auxerre ; tout cela n'a rien de fort piquant », p. 173) et l'allongement de promenades dans les villes. Il s'agit là, en fait, d'une démarche singulière dont le narrateur est pleinement conscient :

Mais en vérité, qu'aurais-je à t'écrire si je faisais route comme tout le monde [...] ?... J'aime à dépendre un peu du hasard : l'exactitude numérotée des stations des chemins, la précision des bateaux à vapeur arrivant à l'heure et à jours fixes, ne réjouissent guère un poète, ni un peintre, ni même un simple archéologue, ou collectionneur comme je suis (p. 182).

« Dépendre du hasard », consentir à l'accidentel : tel est l'idéal nervalien du voyage. Tel est aussi le moyen de susciter l'étonnement du lecteur, en lui faisant découvrir le monde de manière imprévue, et non comme une série programmée de paysages successifs. Comme cette arrivée à Vienne, où Nerval annonce à son destinataire la forme que prendra le récit de son séjour en ville :

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. Je vais commencer. Sterne et Casanova me soient en aide pour te distraire. [...] [Je] 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 [...] (p. 201).

Le récit de voyage adopte progressivement la forme du journal de bord. Les événements y sont relatés au jour le jour, puis dans un intervalle moins régulier. Nerval indique souvent sa situation d'écriture en nommant les lieux qu'il investit :

11. Daniel Sangsue, dans *Le Récit excentrique* (Paris, José Corti, 1987), propose une description précise de la poétique du zigzag chez Xavier de Maistre, Nodier, Nerval et Gautier. Son étude consacre plusieurs pages au *Voyage en Orient*, au *Nuits d'octobre* et aux *Faux Saulniers*, et met en lumière « l'excentricité narrative » (p. 355) de ces récits de Nerval en montrant qu'ils s'inscrivent très nettement dans la « tradition parodique » (p. 356) de Sterne, c'est-à-dire dans un « mélange des genres » et une conduite apparemment aléatoire de la narration. Sur ce point, voir aussi D. Sangsue, « Le récit de voyage humoristique (xvii<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles) », *RHLF*, n° 4, vol. 101, 2001, p. 1139-1162.

« Entrons au théâtre de Leopoldstadt où l'on joue des farces locales... » (p. 207) ; « Je t'écris, non pas de ce cabaret enfumé et du fond de cette cave fantastique... » (p. 212) Parfois, il prétend rédiger son récit sur le vif et au fil de ses expériences : « ... et quant à [l'aventure] dont je te parlais plus haut, je regrette de ne pas t'en avoir écrit les détails à mesure ; mais il est trop tard. Je suis trop en arrière dans mon journal, et tous ces petits faits que je t'aurais détaillés complaisamment alors, je ne pourrais plus même les ressaisir aujourd'hui. » (p. 216) Tout se passe comme si le temps de l'énoncé coïncidait avec celui de l'énonciation.

Le hasard et la promenade, thèmes obsessionnels que Nerval réitère dans la plupart de ses récits, ont ici partie liée avec une forme discursive que Philippe Antoine appelle la « rhétorique du spontané<sup>12</sup> ». Cette forme suggère une appréhension dynamique de l'espace, en particulier de l'espace urbain, et une expérience perceptive du mouvement. Décrire la ville au rythme des aventures, c'est en quelque sorte la voir comme un espace de l'instant, où toutes les images de la vie publique surviennent comme des chocs, sans qu'on puisse les saisir pleinement ou les figer.

Produire un choc... c'est là le sens étymologique d'*étonner*. Dans l'introduction du *Voyage en Orient*, l'esthétique du choc fonctionne comme un enchaînement d'instantanés visuels qui, contrairement aux paysages du « touriste littéraire », sont susceptibles de déboucher sur l'étonnement que recherche le voyageur nervalien. On connaît à cet égard le célèbre poème de Baudelaire « À une passante », dont la non moins célèbre analyse de Walter Benjamin<sup>13</sup> a montré, entre autres, qu'il participait d'une « expérience du choc » liée aux transformations sociales, économiques et politiques de la grande ville au XIX<sup>e</sup> siècle. De ce point de vue, l'épisode viennois du *Voyage en Orient*, – dont le contenu principal apparaîtra plus tard dans *La Pandora* (1854) – partage plusieurs points communs avec la flânerie baudelairienne<sup>14</sup>.

## Vision, médiation et distinction

Dans la partie du récit intitulée « Les Femmes du Caire », un tel étonnement n'advient pas immédiatement. Le premier geste de Nerval, quand il arrive au Caire, consiste à

12. Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade*, Paris, PUPS, 2011, p. 61 et suiv. Dans son ouvrage, Ph. Antoine voit dans cette « rhétorique du spontané » l'expression de la « disposition d'esprit » d'écrivains romantiques qui se disent davantage promeneurs que voyageurs. Ainsi, dans les cas de Nerval, Gautier et Dumas : « C'est le voyageur qui construit sa représentation de l'ailleurs, en faisant fi des usages du monde codifiés et collectifs. » (p. 124) Prétendant percevoir le monde comme ils le parcourent, c'est-à-dire au hasard, ces auteurs contribueraient à modifier radicalement la relation esthétique que les voyageurs entretiennent avec le monde qui les entoure : « Le paysage du promeneur est avant tout la manifestation d'une présence dans un espace toujours changeant. Il se construit par conséquent sur le mode d'un échange entre le sujet et son environnement. » (p. 128)

13. Charles Baudelaire : *un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de Jean Lacoste, Paris, Payot & Rivages, 2002.

14. Il rejoint aussi l'esthétique du « daguerréotype littéraire » que Gautier met en œuvre dans son *Voyage en Espagne* (1843) et dans *Constantinople* (1853).

s'abandonner dans les rues à la recherche d'un enchantement que la ville égyptienne ne lui offre pas de prime abord. Il la traverse comme un « labyrinthe confus », un capharnaüm où tout menace d'écroulement :

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, des ânes, aux approches du soir dont l'ombre descend vite, grâce à la poussière qui ternit le ciel et à la hauteur des maisons (p. 207).

Sous son voile de poussière, Le Caire se présente à Nerval comme le règne de l'informe et de l'indistinct. Les premiers pas du voyageur dans la ville ne sont pas fluides comme à Vienne : il s'engouffre sans cesse dans des voies sans issues, il est forcé d'avancer par saccades. Pour décrire l'entremêlement des rues, il allonge ses phrases par accumulation et répétition d'éléments dysphoriques : « la rue forme un coude, et il faut lutter pendant vingt pas contre un encombrement perpétuel d'ânes, de chiens, de chameaux, de marchands de concombres et de femmes vendant du pain. » (p. 281) L'espace urbain devient l'espace de la surcharge et de la saturation. À cet égard, il est possible de dresser un parallèle entre le monde tel qu'il nous apparaît et tel que le voyageur le découvre. Le texte se réduit à un relevé monotone d'éléments hétéroclites. Nerval est pris dans des culs-de-sac comme son lecteur dans des impasses syntaxiques : « de longs passages voûtés conduisent çà et là d'une rue à l'autre ; plus souvent on s'engage dans une voie sans issue ; il faut revenir. » Trop abondante, pas assez claire, la ville n'apparaît que par notes et énumérations.

Pourtant, l'espace du Caire finit par se découvrir de proche en proche. La première nuit qu'y passe Nerval donne à voir la ville comme un univers ambigu. Guidé par des impressions oniriques, le voyageur revêt un costume local avec l'ambition de se faire passer pour un Égyptien. Il pense ainsi parvenir à mieux appréhender la ville en devenant un membre intime. Cette démarche d'assimilation est à bien des égards paradoxale : elle ajoute une distance théâtrale à l'observation, en même temps qu'elle donne l'illusion de la proximité. Nerval accrédite la mascarade de la rue tout en y prenant part<sup>15</sup>. De plus, cet effort d'assimilation à la vie urbaine exige des moyens particuliers. Nerval sait que pour voir Le Caire *au plus près*, il doit commencer par s'y frayer un accès. Toujours conscient de la différence irrémédiable qui le sépare des pratiques égyptiennes, il recourt successivement à des médiateurs<sup>16</sup>.

15. Cette manière de prendre acte de la théâtralité du Caire et de s'y conformer contraste notamment avec l'attitude d'Edward William Lane, l'auteur de *An account of the manners and customs of the modern Egyptians* (1836), qui fut, on le sait, une des sources immédiates de Nerval. Edward Saïd, dans *L'Orientalisme*, souligne en effet que « Lane a pour objectif de rendre totalement visibles l'Égypte et les Égyptiens, de ne rien cacher à son lecteur, de lui livrer les Égyptiens sans épaisseur, dans un détail surabondant » (Paris, Le Seuil, 2005 [1978], p. 189). À la différence de Lane, Nerval abandonne rapidement son ambition de *dévoiler* l'Égypte et les Égyptiens, en privilégiant leur caractère insaisissable.

16. Dans *La Relation orientale* (Paris, Klincksieck, 1995, p. 158-163), Sarga Moussa insiste le rôle des médiateurs dans la communication des voyageurs avec le monde oriental au XIX<sup>e</sup> siècle. Son étude

Le premier d'entre eux est Abdallah, le drogman rencontré à Alexandrie. C'est lui qui accompagne ses premiers pas dans la ville et qui lui trouve une maison dans le quartier copte. Abdallah constitue une première porte d'entrée dans l'espace urbain, donnant un accès « touristique » à la vie du Caire et servant d'intermédiaire aux interactions avec la population locale, notamment avec les commerçants. D'où le caractère prosaïque de la représentation de la ville quand le voyageur est accompagné de son drogman : cette représentation consiste en une longue description de l'animation urbaine, destinée à caractériser les endroits incontournables, ceux que tout voyageur européen se doit de visiter. Abdallah conduit Nerval dans les rues peuplées de marchands, de chanteurs, de charmeurs de serpent, et de bien d'autres attractions censées susciter la curiosité des « touristes ». Pour souligner le peu d'intérêt de telles attractions, Nerval introduit des expressions qui indiquent les orientations successives de son regard : « il y a », « là », « ailleurs », « plus loin », « voici », « à gauche », « puis », etc. La topographie du quartier franc, par exemple, se déroule à la manière d'une visite guidée. Le voyageur consigne sans trop d'impression les éléments que le drogman lui fait découvrir. Il se contente de relever les marchandises du milieu cosmopolite qu'il traverse :

C'est qu'en face de nous voici dans tout son luxe la grande rue commerçante du quartier franc, vulgairement nommée le *Mousky*. La première partie, à moitié couverte de toiles et de planches, présente deux rangées de boutiques bien garnies, où toutes les nations européennes exposent leurs produits les plus usuels. L'Angleterre domine pour les étoffes et la vaisselle, l'Allemagne pour les draps, la France pour les modes, Marseille pour les épices, les viandes fumées et les menus objets d'assortiment. (p. 281-282)

À l'issue de sa visite, Nerval finit par congédier Abdallah et décide de visiter la ville accompagné d'un autre médiateur : le peintre français qu'il rencontre dans son hôtel<sup>17</sup>. Bien que ce personnage ne joue pas un rôle capital dans l'initiation à la vie du Caire, il est néanmoins intéressant de noter que c'est grâce à lui que Nerval s'éloigne des lieux que lui propose le drogman et qu'il se dirige vers des espaces au pittoresque moins conventionnel :

En acceptant la promenade proposée, je complotais une idée plus belle encore : c'était de me faire conduire au point le plus embrouillé de la ville, d'abandonner le peintre à ses travaux, et puis d'errer à l'aventure, sans interprète et sans compagnon. Voilà ce que je n'avais pu obtenir jusque-là, le drogman se prétendant indispensable, et

---

éclaire notamment la relation culturelle problématique que Nerval y établit par leur truchement.

17. Nerval ne donne aucune information sur l'identité de ce peintre. Mais on comprend rapidement que sa présence au Caire est liée à l'engouement des artistes et écrivains français pour la peinture orientaliste, dont Marilhat et Delacroix sont les grands représentants. Voir à ce sujet Sarga Moussa, « La double vue. Sur le voyage en Égypte (1869) de Théophile Gautier », *Le Temps des médias*, n° 8, vol. 1, 2007, p. 34-45.

tous les Européens que j'avais rencontrés me proposant de me faire voir « les beautés de la ville ». (p. 283)

Le désir de se rapprocher de la foule est une préoccupation que les artistes et les écrivains français partagent en cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. De plus, le peintre, au contraire d'Abdallah, apparaît comme un *chasseur d'images* : muni d'un daguerréotype, il cherche les points de la ville dignes d'être photographiés<sup>18</sup>. Il n'est donc pas étonnant que la description de l'espace épouse momentanément son point de vue. Sa sensibilité aux contrastes urbains conduit Nerval à décrire les endroits qu'il visite avec une attention particulière portée aux couleurs et à l'opposition des tons qui se présentent à lui. Comme cet autre paysage en « coup d'œil » du faubourg de la partie arabe de la ville :

L'eau du canal est verte et quelque peu stagnante ; mais une longue suite de berceaux et de treillages festonnés de vignes et de lianes, servant d'arrière-salle aux cafés, présente un coup d'œil des plus riants, tandis que l'eau plate qui les cerne reflète avec amour les costumes bigarrés des fumeurs. Les flacons d'huile des lustres s'allument aux seuls feux du jour, les narghilés de cristal jettent des éclairs, et la liqueur ambrée nage dans les tasses légères que des noirs distribuent avec leurs coquetiers de filigrane doré (p. 284).

Voilà un lieu surprenant pour l'œil du voyageur. Nerval relève subrepticement des détails pittoresques qui se mêlent les uns aux autres. Soulignant le caractère volontairement fugace de sa description, il ajoute que le lieu où il se trouve est adéquat pour y installer un daguerréotype – « le dieu du jour [s'y] exerce si agréablement au métier de paysagiste » –, et rappelle à cet égard que l'espace forme « de quoi composer un tableau digne de Marilhat » (p. 284). Cette référence au célèbre peintre orientaliste indique la fonction même du peintre français qui le guide à travers les faubourgs de la ville. Par la médiation de son regard, Nerval découvre enfin, dans un ravissement tout à la fois photographique et pictural, une scène ordinaire de la vie du Caire.

Cette exaltation devant le pittoresque oriental pourrait sembler contradictoire avec l'éthique du voyage prônée par l'écrivain dans son article du *Messenger*, si elle ne mettait pas à distance, en contrepartie, l'attitude perceptive communément adoptée par d'autres voyageurs européens. En effet, dans le *Voyage en Orient*, Nerval proclame fréquemment sa volonté de voir le pittoresque du Caire en le distinguant de celui que recherchent des personnages qui lui paraissent insensibles à la ville. Il fait surtout mention du touriste anglais, qu'il fustige en raison de son imperméabilité aux mouvements des foules. Le portrait dénigrant qu'il en donne est l'occasion d'une

---

18. Sur ce motif du daguerréotype chez Nerval, voir Paul-Louis Roubert, « Nerval et l'expérience du daguerréotype », *Études photographiques*, n° 4, mai 1998, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/155>.

valorisation implicite de son propre rapport à l'espace urbain<sup>19</sup>. Parce que le touriste refuse de se frotter à la foule, son isolement contribue à le rendre aveugle à l'espace qui l'entoure. À l'inverse, au gré de ses déambulations en compagnie du peintre français, le voyageur nervalien tente sans relâche de satisfaire son plaisir visuel dans les zones peuplées du Caire.

La perception rapprochée et l'effort de distinction deviennent ainsi des règles à suivre pour mettre en œuvre l'attitude perceptive dont se revendique Nerval. Cette attitude va dans le sens de ce que Sarga Moussa a justement appelé « l'immersion<sup>20</sup> ». Au contraire des voyageurs qui *ne voient rien*, ou qui « regardent sans voir », selon les termes de l'article du *Messenger*, l'écrivain reste attentif à la vie sociale des coins des rues et des places publiques. Lors de son séjour en Égypte, il s'évertue à éviter les descriptions de surplomb qui abondent dans les récits de voyage en Orient (dans celui de Lamartine par exemple). Il cherche à devenir, pour prolonger la formule de Poe, un *homme des foules orientales*.

Cette attitude perceptive le conduit par ailleurs à traquer les nuances de la ville et à la présenter sous son aspect changeant. Le Caire, telle qu'il apparaît dans le *Voyage en Orient*, n'est ni uniforme ni réduit à une rue ou à une place. Il est fragmenté en divers quartiers : franc, juif, copte, grec, turc, arabe, etc. En vertu de cette diversité, Nerval s'engage à le voir de l'intérieur et à rendre compte de sa variété. Il met en œuvre une démarche singulière pour révéler l'exotisme d'un espace multiplié<sup>21</sup>. De ce point de vue, sa description du Caire partage plusieurs similitudes avec celle de Constantinople : la découverte de la ville se construit dans les deux cas comme une longue variation. Mais plus encore que « Les Femmes du Caire », la partie du récit intitulée « Les Nuits du Ramazan » présente un espace urbain perçu en mouvement continu.

---

19. « Imaginez un monsieur monté sur un âne, avec ses longues jambes qui traînent presque à terre. Son chapeau rond est garni d'un épais revêtement de coton blanc piqué. C'est une invention contre l'ardeur des rayons du soleil, qui s'absorbent, dit-on, dans cette coiffe moitié matelas, moitié feutre. Le gentleman a sur ses yeux deux espèces de coques de noix en treillis d'acier bleu, pour briser la réverbération lumineuse du sol et des murailles ; il porte par-dessus tout cela un voile de femme vert contre la poussière. Son paletot de caoutchouc est recouvert encore d'un surtout de toile cirée pour le garantir de la peste et du contact fortuit des passants. Ses mains gantées tiennent un long bâton qui écarte de lui tout Arabe suspect, et généralement il ne sort que flanqué à droite et à gauche de son *groom* et de son drogman. » (p. 312) Nerval recourt ici à une caricature de plus en plus courante dans les récits de voyage français des années 1840, après le traité que Louis-Philippe signe avec Palmerston, qui écarte la France des règlements coloniaux dans la zone du Moyen-Orient au profit de la Grande-Bretagne. Sur ce point, voir Jean-Claude Berchet (éd.), *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 7.

20. Sarga Moussa, *La Relation orientale, op. cit.*, p. 164.

21. Nerval partage sur cet aspect plusieurs points communs avec Victor Segalen. Ce dernier érige la surprise comme une des composantes principales de son « esthétique du divers » dans *l'Essai sur l'exotisme*. Henri Bouillier a proposé, il y a plusieurs années, un parallèle entre les deux auteurs dans « *Homo viator : Gérard de Nerval et l'exotisme* », dans *Gérard de Nerval*, Jean Richer (dir.), Paris, Éd. de l'Herne, « Les Cahiers de l'Herne », n° 37, 1980, p. 131-138.

## Travelling avant

« Je n'ai pas entrepris de peindre Constantinople ; ses palais, ses mosquées, ses bains et ses rivages ont été tant de fois décrits : j'ai voulu seulement donner l'idée d'une promenade à travers ses rues et ses places à l'époque des principales fêtes. » (p. 789) Ainsi se conclut l'épisode de Constantinople dans le *Voyage en Orient*. Nerval explique la manière dont il a donné à voir la ville ottomane : il n'en a pas décrit les lieux habituellement peints par les écrivains ; il s'est agi pour lui de trouver les mots qui représentent au mieux les rues et les images telles qu'il les a perçues. Mais comment les a-t-il décrites *en mouvement* ? Comment a-t-il réussi à surmonter les contraintes et les codes de la description qui tendent à figer l'espace ? Comment a-t-il donné, par l'écriture, l'« idée d'une promenade » ?

Quand il arrive à Constantinople, Nerval commence par se déplacer dans Péra, quartier situé dans les hauteurs de la ville. Il n'est pas tout de suite dispensé des monuments et des visites d'usage, car cette partie est surtout fréquentée par les voyageurs européens. Cherchant de quoi satisfaire son étonnement, il prête attention aux détails qui l'entourent. Premier stade où la perception est au travail : le récit de sa promenade à Péra commence par une description de la grande rue principale, où se juxtaposent des « boutiques brillantes », des « hôtels anglais et français, des cabinets de lecture et des cafés » (p. 613). À travers ces éléments du paysage, le voyageur banalise l'atmosphère du quartier franc, qui n'offre rien de particulier. Comme au Caire, il multiplie les expressions qui structurent sa découverte de l'espace sous la forme d'un guide de voyage : « c'est d'abord » (p. 614), « si vous allez droit devant vous » (p. 615), « allons encore plus loin » (p. 617), etc. Il indique son itinéraire, procède à une nouvelle description de l'espace, note ses observations, relate une anecdote... Mais plus il avance, plus il s'éloigne du monde que visitent les Européens, et se dirige vers des « spectacles plus séduisants » (p. 617).

C'est sa rencontre dans un café avec un Russe, « ancien page de l'impératrice Catherine II », qui permet d'accomplir cette transition. Comme au Caire, Nerval se fraie une voie d'accès à l'espace urbain par le biais d'un médiateur. Le dialogue des deux interlocuteurs brise le catalogue des premières pages des « Nuits du Ramazan ». Il ajoute une variété et une dynamique à la description de l'espace. Le Russe se fait le « guide enthousiasmé » (p. 620) de Nerval et contribue à lui montrer les beautés de la ville vue de nuit. Il le mène du café vers un point de vue d'où Nerval jette un coup d'œil sur le panorama de Stamboul. L'observateur interrompt un instant l'échange, mais le reprend aussitôt le panorama dépeint. Le monde contemplé se déroule ainsi sous la forme d'un récit qui transite volontiers, mais sans heurt, de l'exaltation paysagère au dialogue.

Ces impressions imprévues comptent plus que tout panorama. Dans l'élan de la promenade, la perception du voyageur rencontre des amorces de paysage, des pistes d'envol lyrique. Ses descriptions immédiates font partie intégrante du mouvement d'un discours désordonné et souvent interrompu (« Je coupai court à ces digressions... », p. 625), qui correspond peu ou prou au mouvement même de la marche. Comme

dans le cas de Vienne, leurs irrptions dans le dialogue donnent l'illusion que l'espace s'écrit au fil de la plume, à mesure que le voyageur se déplace. Cette imbrication décousue des registres (dialogues, paysages, détails, commentaires, etc.) s'inscrit, comme le rappelle Philippe Antoine<sup>22</sup>, dans la tradition de la « conversation », où une ébauche de paysage peut se dresser au milieu d'une discussion entre deux interlocuteurs. L'« idée d'une promenade » ne correspond en rien à une série de descriptions étendues et solennelles. Nerval ne donne pas à voir les paysages comme des moments exceptionnels de son parcours, mais comme de brefs instants d'étonnement pris dans le mouvement suivi de la marche.

Mais que donnent à voir ces paysages saisis sur le vif et sans cesse interrompus ? Étrangement, ils montrent une géographie peu compartimentée, où l'on ne transite pas abruptement d'un quartier à l'autre. Nerval ne représente pas Constantinople exactement comme Le Caire. Au cours de ses déambulations, les bâtiments et les monuments surgissent presque indistinctement, et les métamorphoses de la circulation adviennent sans interruption. Aussi semble-t-il parfois progresser à *vue* dans l'espace urbain, comme dans cette description de Stamboul :

Les cabarets et les cafés, illuminés de transparents et de lanternes, se voient encore quelque temps dans les rues environnantes, puis les lumières et le bruit diminuent peu à peu, et il faut traverser une longue série de quartiers solitaires et calmes, car la fête n'a lieu que dans les parties commerçantes de la ville. Bientôt apparaissent les hautes arches de l'aqueduc de Valens, dominant de leur immense construction de pierre les humbles maisons turques, toutes bâties en bois. Parfois le chemin s'élève en terrasses dominant d'une cinquantaine de pieds la rue qui se croise avec lui ou qui le suit quelque temps avant de monter ou de descendre vers les collines ou vers la mer (p. 641-642).

Cette description fonctionne presque de manière autonome. Elle est libérée des interventions du narrateur. Les impressions et les commentaires y sont suspendus, et le sujet devient impersonnel : « se voient », « il faut traverser », « apparaissent », etc. La géographie que Nerval traverse est décrite à la manière d'un espace changeant de physionomie à vue d'œil (« le chemin s'élève »). Ce que le promeneur nocturne voit et donne à voir, c'est d'abord une mobilité du paysage urbain. La topographie, les architectures et les reliefs de Stamboul, « ville fort montueuse » (p. 642), s'organisent en séquences visuelles. Le monde fait saillie face à l'œil mouvant.

Que la ville soit immergée dans la nuit, ou qu'elle soit éclairée par un « jour bleuâtre » (p. 642), c'est toujours un afflux d'images qui parvient au voyageur, et que ce dernier traduit par une énumération :

[...] les inscriptions dorées, les peintures de laque, les grillages aux nervures éclatantes, les marbres sculptés et les ornements rehaussés de couleurs éclatent çà et là, relevant

---

22. Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade*, op. cit., p. 84-86.

de teintes vives l'aspect des jardins d'un vert sombre, où frémissent les festons de vigne suspendus sur de hautes treilles (p. 642).

Les éléments apparaissent à ses yeux en quantité pléthorique, mais jamais isolés les uns des autres. Les phrases s'allongent : enchaînant les relatives, elles représentent un monde foisonnant dont toutes les parties communiquent entre elles – un monde kaléidoscopique, en somme. Ces effets de multiplication et de liaisons opposent à l'effort de déchiffrement de l'espace urbain – encore en vigueur quand Nerval est au Caire – une perméabilité du regard et une continuité spatiale. Les objets pluriels et les éclats multiples, les « bruits joyeux » et les « mille fantaisies bizarres » sont autant de surprises saisies par la vision en mouvement.

Cette perception kinésique va de pair avec une esthétisation de l'espace urbain. Nerval traque la fantasmagorie au cœur même de l'activité de Constantinople pendant les fêtes du Ramadan. Sa description fantaisiste, en même temps qu'elle abandonne les repères topographiques ressemble à un « travelling avant », pour reprendre une métaphore cinématographique utilisée par Jacques Bony<sup>23</sup>. Le promeneur ne décrit presque jamais la ville en plan fixe. Les images qu'il enregistre donnent l'impression d'un espace animé.

À Constantinople, le mouvement fluide apparaît comme la condition même de l'émergence de l'étonnement. Au fur et à mesure de sa progression, Nerval se surprend à voir le monde défilé autour de soi. Les images que renvoie l'espace urbain affluent comme des déclencheurs d'émerveillements. Dans les « Nuits du Ramazan », le voyageur déconsidère les visites d'usage pour valoriser une déambulation continue. Sa perception ne se heurte à aucun obstacle ni aucun déjà-vu. Contrairement aux « Femmes du Caire », cette dernière partie du *Voyage en Orient* offre ainsi l'illusion d'un monde ouvert qui semble accueillir tous les déplacements de Nerval, même dans les quartiers les moins familiers.

### **Le voyage comme art de voir et de se mouvoir**

Les descriptions d'espaces du *Voyage en Orient* que j'ai retenues ici, au-delà de leurs différences et similitudes, reposent toutes sur une esthétique de la vision qui se déploie au travers d'une relation dynamique avec les milieux investis par le voyageur. On l'aura compris, chez Nerval, cette notion de vision signifie tout ensemble l'*acte de voir, ce qui se présente à la vue*, mais aussi l'ambition de représenter le monde du voyage comme une *apparition*. À la différence du regard qui désigne essentiellement une action orientée et superficielle de la perception, la notion de vision embrasse un

---

23. Pour Jacques Bony, la description nervalienne « n'adopte jamais la forme du tableau, elle est panoramique, et, plus souvent encore, "travelling avant" : le voyageur s'enfonce dans le paysage suisse ou dans les rues du Caire en marquant constamment sa progression ». Voir *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 209.

sens plus large et plus profond : elle englobe aussi bien le travail de la vue que celui de l'imagination<sup>24</sup>. Dans le récit, ce sont surtout les villes qui apparaissent à Nerval comme des espaces propices à la mise en œuvre de cette vision. Dans l'« Introduction », Vienne est représentée comme un univers dont la fulgurance n'est perceptible qu'à travers l'instillation d'observations fugaces consignées au cours d'une flânerie. Dans « Les Femmes du Caire », c'est le pittoresque de la vie urbaine, auquel le voyageur accède par l'intermédiaire du peintre français, qui lui donne l'impression de voir la ville égyptienne sous un jour nouveau, surprenant. Constantinople, pour sa part, centre *spectaculaire* de l'ensemble des « Nuits du Ramazan », ne se réduit pas à une série de choses vues : la représentation de la ville ottomane articule une perception mouvante de l'espace avec une écriture fantasmagorique.

Cette esthétique de la vision rejoint également une éthique du voyage dont le narrateur du *Voyage en Orient* rappelle à plusieurs reprises les principes. Il est sans cesse question de manières de voir dans ce récit, – à tel point que certaines de ces manières (celles des touristes par exemple) s'offrent comme des repoussoirs aux intentions du voyageur. Nerval prétend saisir les images du monde au hasard des aventures et des chemins, goûter à la foule du Caire, s'enivrer de festivités au cours de sa promenade dans les rues de Constantinople... Il rappelle souvent que son voyage ne consiste pas en une poursuite d'images prévisibles, mais qu'il est avant tout un moyen d'accéder à des impressions tout à la fois spontanées et « stupéfiantes<sup>25</sup> », de faire surgir l'étonnement au cœur même de l'ordinaire. L'art de *voir* contre les conventions est la valeur de base de cette éthique du voyage. Il s'agit pour Nerval de proposer, à partir de son expérience viatique, une nouvelle conception de l'activité visuelle, une sorte de *vade-mecum* utile à tout voyageur en quête d'étonnement.

Or un tel art de voir révèle aussi un avantage perceptif du narrateur sur les autres personnages du *Voyage en Orient* : un « privilège optique » – l'expression est, là encore, de Jean-Didier Urbain<sup>26</sup> –, qui constitue, me semble-t-il, la condition de possibilité de son expérience esthétique quand il part en Orient. Davantage qu'une qualité qui lui serait propre, son ambition de *voir* les espaces qu'il investit, dépend surtout de

24. Dans le *Dictionnaire Nerval* (Tusson, Du Lérot, 2006, p. 468-469), Jacques Bony remarque que la notion de « vision », chez Nerval, se différencie de l'« hallucination » ou du « rêve », parce qu'elle est « affecté[e] d'un sens nettement plus positif », précisément en raison de la « valeur de révélation qui lui est attachée », et ajoute que le terme est naturellement fréquent dans *Aurélia*, où le narrateur agit comme un « visionnaire » : d'une part, il est « un simple spectateur (et auditeur) d'une apparition qu'il contemple », d'autre part, il fait figure d'« acteur » ou de « voyageur », puisqu'il est « guidé dans l'autre monde [...] et participe parfois aux actions qui s'y déroulent ».

25. Sans forcer les polysémies, il semble évident que cet adjectif, que Nerval utilise dans son « Introduction », prend ici un sens médical qui rapproche l'expérience du voyage et l'expérience du haschich relatée au début de l'« Histoire du Calife Hakem », dans la deuxième partie du *Voyage en Orient*. Comme plus tard dans *Aurélia*, Nerval emprunte plusieurs expressions issues du vocabulaire des aliénistes du premier XIX<sup>e</sup> siècle. Sur ce point, voir l'admirable analyse de Juan Rigoli, « Les Orient de la folie », dans « *Clartés d'Orient* » : *Nerval ailleurs*, Jean-Nicolas Illouz et Claude Mouchard (dir.), Paris, L. Teper, 2004, p. 45-80.

26. Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 88.

sa capacité à s'y *mouvoir* et de rendre compte de son mouvement. Hormis au Caire, où l'exercice de la vision est mis à mal par un monde au premier abord dissonant, complexe et peu accueillant, les obstacles n'apparaissent qu'à de rares reprises dans le *Voyage en Orient*. Tout au long du récit, Nerval opère une plongée dans des terrains qui semblent souvent s'ouvrir à lui. On le reconnaît à sa façon de se déplacer avec une insouciance (feinte ?) et une exaltation renouvelée, ainsi qu'à sa manière de se créer des voies d'accès dans les milieux qui lui résistent. Cette mobilité spatiale (et sociale) fait de lui un voyageur privilégié dans un monde presque toujours connu d'avance, – un voyageur privilégié parce que conscient de la culture visuelle qu'il convient de déjouer pour mettre en œuvre une attitude perceptive originale. « Il est donc possible qu'on voyage sans regarder, ou bien qu'on regarde sans voir » : nous comprenons, en somme, combien cette idée, énoncée en 1838, sous-tend l'*ethos* de l'écrivain dans son récit de voyage. Elle devient sa raison de prétendre à la singularité.