
Imaginaire et orientalisme

chez les écrivains français du XIXème siècle

Colette Juilliard

Il peut paraître curieux de constater que l'envolée imaginaire du XIXème siècle français se soit faite vers l'Orient, et non vers l'Amérique, que Chateaubriand avait "découverte". Cependant, il ne faut pas oublier qu'un imaginaire a besoin d'un terreau fertile, et que ce terreau, le XVIIIème l'avait amoureusement préparé: traduction des *Mille et une nuits*, dictionnaires, essais, théâtre, contes, états du monde arabo-turc, relations diplomatiques avec la Porte, commentaires du Coran, tout était invité à l'Autre, invité à la connaissance, invité à l'appréciation de la différence. Ce point de vue est souvent contesté, mais c'est celui que cet article a l'ambition de soutenir et d'expliquer.

Il est peu de mouvements littéraires qui aient été aussi maltraités par la critique contemporaine que l'orientalisme. Dans le livre qu'il a consacré à cette tumescence romantique, Edward Saïd le dénonce comme une construction vaine parce qu'eurocentriste, parce qu'incapable d'appréhender l'Autre, parce que même le rejetant enfin, il le condamne au nom du racisme impénitent dont aurait fait preuve le siècle entier, de Chateaubriand à Loti.

Le problème soulevé de façon si rageuse — et parfois si injurieuse — de l'authenticité de l'orientalisme français suppose alors trois axes de questionnement: d'abord pourquoi l'Orient et non pas l'Amérique par exemple, encore vierge d'imaginaire et d'aventure? Qui en a parlé, ensuite, et à travers quelle(s) culture(s)? A travers quel vecteur privilégié, enfin, se

Hiver 1995-1996

sont exprimés des imaginaires aussi divers que ceux de Chateaubriand et Lamartine, Hugo et Balzac, Gautier et Flaubert, Nerval, Fromentin et Loti, pour ne prendre que les plus célèbres?

Trois questions, qui s'entrelacent et se vivifient dans une esthétique trigémellée; une esthétique de l'ailleurs, une esthétique de la réécriture, une esthétique de la mort.

"*Sous Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste*", écrit Hugo dans la préface des *Orientales*. C'est donc un décollement de la matrice spatio-temporelle que subit l'imaginaire du XIX^{ème} siècle, déjà mis en œuvre par le romantisme de la première période: *Atala* et *René* en sont les exemples les plus brillants, même s'ils s'inscrivent dans une didactique chrétienne des passions. Mais les grands espaces américains, trop neufs et sans tradition culturelle, ne se prêtent pas à l'élan, ni au moulage des rêves. Ses Indiens restent des inconnus, ils n'ont pas la douceur, le moelleux et surtout le merveilleux de la culture orientale telle qu'elle est alors connue.

Car l'orientalisme n'est pas né d'une *tabula rasa*, mais justement d'un trop plein de culture, d'un débordement de la connaissance par l'imaginaire, d'une réappropriation d'un espace et d'un temps, aussi bien rêvé que vécu ou lu.

L'histoire, en priorité, projette l'Orient aux premières pages des gazettes françaises: à la campagne d'Égypte, inaugurale de cet imaginaire, succède la question de "l'Homme malade", la Turquie, qui tel un mastodonte agonisant, voit tourner autour d'elle pour dépecer son empire européen Russie, Autriche et Hongrie d'un côté, Grèce, Bulgarie et Roumanie de l'autre. C'est à qui arrivera aux Dardanelles, c'est à qui secouera la tutelle turque parfois plus que tricentenaire... Depuis François I^{er}, la France est liée à la Turquie. Mais les événements grecs de 1820-30 écartèlent les Français entre une allégeance politique et une allégeance culturelle: la Grèce, berceau de notre culture, subit des représailles terribles après son soulèvement. Écrivains et peintres n'hésitent pas à prendre parti: les *Massacres de Scio* et *Les Orientales* en sont les réécritures tourmentées. Vient se greffer là-dessus la conquête de l'Algérie, territoire turc du bout des lèvres, comme tout le Moyen-Orient de l'époque.

A ces facteurs historiques s'ajoutent d'importants facteurs sociologiques: l'espace français se clôt, se mure dans une respectabilité toute contraire à l'élan créateur qui a, lui, besoin d'un espace illimité, textuel et spatial, pour déployer son imaginaire. Or, voici qu'on met les filles des rues en maisons closes, les femmes en corset et les hommes en costume noir, tout cela métonymique du manque de liberté, du manque de fantaisie, du manque de folie dans lesquelles une partie au moins de l'imaginaire prend sa source. Même les nouvelles façades suent le conformisme, affirme Gautier, avec leurs numéros en lave de Volvic! La vie privée aussi est mise en fiches: études sur la sexualité et l'hystérie, la natalité, la longévité, bref, le corps de l'homme est "saisi", "mis aux arrêts", épié, et il est impossible à un créateur fougueux de supporter ces barrières, puisqu'il est notoire qu'il ne peut s'affirmer que contre sa société.

C'est pourquoi ces raisons sociologiques se doublent, en écho, de raisons psychologiques. Comment "partir" dans un pays qui s'engluie dans l'argent, comment "partir" pour réaliser ce fantasme solaire qui tient tant au cœur? Incapable de s'ancrer dans une France qui détruit des valeurs esthétiques au nom de l'industrialisation, l'écrivain n'a plus qu'une ressource: celle de retrouver au plus vite une "valeur abri", comme le dit Gaston Bachelard, un *locus amoenus* dans lequel pourrait s'effectuer la nécessaire transcendance du réel à travers une réécriture. Et c'est de là, de la conjonction d'une répression du désir et d'un conformisme-éteignoir, qu'a jailli cette nécessité de l'Orient, qui s'affirme dès l'abord comme une transgression de l'ordre établi.

Le choix n'en est pas innocent: depuis le XII^{ème} siècle et sa première traduction par Pierre le Vénérable, le Coran a connu plusieurs publications, plusieurs commentaires aussi, plus ou moins sectaires d'ailleurs chez Diderot et Voltaire, mais bien documentés chez les chercheurs ou les historiens des religions. C'est là, dans l'analyse culturelle de l'Autre faite au XVIII^{ème} siècle, que les Orientalistes découvrent tout un pan vierge de l'imaginaire: le harem. Quoi de plus contraire en effet aux mœurs françaises que ce lieu sacré mais érotique, féminin mais phallique, clos mais ouvert, dont l'ambiguïté même permet à l'imaginaire un épanouissement secret (onirique) et public (textuel)? Cette vision de l'Orient s'enflamme doublement à la lecture des *Mille et une nuits*, partiellement traduites par Galland en 1704, lieu de parole, lieu de monde à l'envers et donc de permissivité, où règne la femme, et donc lieu de pèlerinage dans lesquels l'imaginaire va s'incarner, se redéployer dans un réel qui n'est plus celui de l'immédiateté matérielle, mais celui de l'immédiateté onirique.

C'est donc dans le regard posé sur le harem que va s'investir l'écriture orientaliste, et que le texte va dérouler son schéma palimpseste, c'est-à-dire réécrire, reformuler son propre imaginaire en coulant la femme dans des modes d'écriture où "je" est déjà un autre...

Etre privé d'Orient, c'est être privé de ses origines

Cette esthétique de la réécriture s'inscrit elle-même dans une double démarche: celle du voyage *lu* et donc sérieusement préparé, ce qui sera le cas de tous les écrivains, voyageurs ou non, et celle de l'exil, dans la mesure où l'Orient apparaît comme le seul lieu, le seul temps qui vailtent la peine d'être vécus. Etre privé d'Orient, c'est être privé de ses origines, de son équilibre, de sa possibilité de sublimation, donc de création. Ce qui explique que Flaubert et Nerval, Gautier et Fromentin par exemple, vivent la modernisation de l'Orient comme une perte de la différence, comme une blessure infligée à leur imaginaire. Les notes qu'ils ont prises sur le vif témoignent de leur mépris pour un Occident ravageur, mais aussi, il faut bien le dire, pour une religion islamique qui vend les femmes, castre les Noirs, sépare les sexes et punit de mort toute transgression. Par contre,

Hiver 1995-1996

la réécriture de leurs expériences tiendra très rarement compte du côté négatif oriental, au contraire, et surtout dans le cas particulier de Nerval, dont on pourrait dire que son imaginaire est une crucifixion sur lui-même. Selon les cas, l'expérience orientale "revécue" va se donner à lire comme roman, comme poème, comme récit de voyage, comme épistolarité, comme autobiographie trompeuse. Mais ce plan purement topologique ne correspond toutefois pas au plan du sens à donner au texte et, partant, à l'imaginaire de l'auteur.

L'écriture de Hugo, Balzac et Gautier par exemple, n'a jamais été confrontée au "vrai" voyage, alors que les autres ont eu une vision de l'Orient parfois reconstruite de façon extrêmement élaborée. Le pacte de lecture qu'elle nous propose semble symptomatique de l'imaginaire du XIX^{ème} siècle: toujours construite à partir de lectures, l'œuvre qui n'a pas confronté l'Orient utilise un narrateur franchement distant de l'auteur, par contre, celle qui l'a vraiment vu emploie volontiers le "je", témoignage d'un moi qui, nous le savons, a changé parce qu'il est, comme le voyage lui-même, entraîné par le temps, mais que l'auteur voudrait nous faire lire comme authentique, comme adhérent sans écran au récit. Une exception serait à faire cependant pour les carnets de voyage de Nerval et de Flaubert, non publiés de leur vivant et donc "bruts", sans le polissage d'un "je" réfléchi qui est donc, dans ce cas, en prise réelle sur le temps du vécu.

Le "je" didactique de Chateaubriand et de Lamartine ouvre cette première projection de l'imaginaire dans l'écriture. En dehors des notes de voyage dont nous venons de parler, *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, et le *Voyage en Orient* sont les deux récits où nous frôlons au plus près le moi auctorial; c'est en tant que Monsieur de Chateaubriand, ministre et diplomate, que le "je" de *l'Itinéraire* prend possession de l'Orient. Il y cite ses étapes, ses amis, sa suite, les dignitaires qui le reçoivent, ses méditations sur les hauts lieux de la culture, ses lectures, son mépris de l'Islam, son effort de reconstitution des villes disparues (ce sera *Les Martyrs*).

C'est en tant que père et accessoirement de mari que Lamartine s'embarque pour le même périple, il y parle lui aussi des amis et des dignitaires qui le reçoivent, de ses visites chez les pachas, de ses lectures, de ses visites aux sites historiques, de la maladie et de la mort de sa fille, de sa révolte, puis de son acceptation.

Cependant, ils n'écrivent pas un Orient "brut", ils réécrivent un Orient à la frontière du connu et du rêvé, de la lecture et de la vision, coulé dans leur moule didactique: tous deux n'ont en effet publié leur voyage que plus tard, celui-ci a été repensé, réorienté pourrait-on dire, dans l'optique qui était la leur; Chateaubriand, à travers la Bible et Homère, en quête d'images qui n'existent plus; Lamartine, à travers la Bible et le Coran, en quête d'un œcuménisme impossible. C'est surtout la distorsion temporelle qui marque la construction de cet Orient ambigu: pour Chateaubriand, un mois en Egypte occupera 40 pages, trois jours à Jérusalem, 300... Pour Lamartine, ce sera bien entendu la dilatation de la souffrance, de la mort de Julia, qui écartèlera la notion de temps dans le récit. Pour le premier, le voyage de 1806 n'aboutira à *l'Itinéraire* qu'en 1811, pour le second, le voyage de 1832-33 ne sera publié qu'en 1835. Autant dire, pour reprendre Rimbaud, que "je" est déjà un autre, toujours un autre, puisqu'il

se dit et s'écrit à travers des textes postérieurs à l'émotion, bien qu'encore pleins de leur imaginaire. Même si on peut lui reprocher d'être un imaginaire purement réflexif et spéculaire, il n'en reste pas moins qu'il a eu besoin de l'Orient pour prendre son essor et s'arracher à la pure lecture pour atteindre à la création littéraire.

Ce n'est pas tout à fait le cas pour Hugo, Balzac et Gautier, qui puisent à des sources religieuses ou historiques et choisissent pour leurs poèmes ou romans un narrateur fougueux qui s'approprie entièrement la parole, racontant passionnément son aventure orientale. Il y a bien ici un "tu" en face du "je" quand le "il" laisse la place au dialogue, alors que l'on pourrait légitimement penser le contraire pour Chateaubriand et Lamartine. Pour ces trois jeunes auteurs, le narrateur reste cependant tributaire de l'écrit à double titre: l'écrivain n'a pas fait le voyage aux sources de son imaginaire (ce sera chose faite pour Gautier en 1845, mais après sa série égyptienne), et cet imaginaire va donc devoir recueillir l'information et la reformuler dans le creuset de sa propre quête: dire la cruauté turque s'exerçant sur la Grèce (*Les Orientales* de Hugo), dire la castration du mâle par la parole féminine (*La fille aux yeux d'or* de Balzac), dire la résurrection de la femme par le désir (*Le roman de la momie* de Gautier). Pour tous trois, l'Orient n'est pas la coquille vide de leurs prédécesseurs, mais un Orient vivant, chaud, contemporain, même s'il se révèle psychopompe chez Gautier.

Pour la réécriture, leur imaginaire a passé au tamis toutes les lectures orientalistes ou orientales dont ils pouvaient disposer: la *Chrestomathie arabe* de Sylvestre de Sacy, la *Bibliothèque orientale* d'Herbelot de Molainville, les *Voyages* de Volney et Chateaubriand, les planches de Vivant Denon, les poèmes persans traduits par Ernest Fouinet, les *Observations historiques et critiques sur le mahométisme* de George Sale, sous-tendent toutes les Orientales. Balzac a surtout retenu, en dehors du Coran, la traduction des *Mille et une nuits*, qu'il avait déjà utilisée pour un *Amour dans le harem*, *Un despote, une passion dans le désert*, *Mille et une nuits* dont on peut lire l'impression dans toute *La fille aux yeux d'or*. Pour Gautier, lecture et peinture se conjuguent pour former un Orient dont il languira longtemps: "*L'Égypte, je ne l'ai pas visitée, je l'ai vue*", déclare-t-il en pensant à la *Place de l'Esbekieh au Caire* par Prosper Marilhat, devant lequel il ressentit le choc qui allait "orienter" toute sa vie d'écrivain. Plus spécialisé que ses deux contemporains, puisqu'il se limite à l'Égypte ancienne, c'est plutôt Champollion qu'il lit, après les incontournables *Mille et une nuits*, les *Voyages* de Lamartine et de Maxime Du Camp (compagnon de route de Flaubert), et surtout les *Usages funéraires des anciens Égyptiens*, de son ami Ernest Feydeau. La mesure que l'on peut prendre d'un imaginaire est justement d'évaluer la distance qu'il y a entre cette strate primitive de lectures et le livre qu'elle a nourri, entre l'Orient historique et sa réécriture dans la fiction.

A côté de ces narrateurs fougueux qui emmêlent aussi bien le "il" où le "elle" dans leur "je", qui se donnent et se vouent à l'Orient, se dresse plus timidement le Gérard du *Voyage en Orient*, qui se tient bien loin des prises de notes acerbes des carnets. Comme chez ses deux aînés, le voyage

réel de Nerval (1843) ne correspond pas à la publication (1851), enrichie d'une introduction et d'un récit: "Les nuits du Ramazan". Emprunté aux Romantiques allemands, le thème du Doppelgänger cher à l'auteur se déploie ici sous mille facettes: alors que Nerval s'embarque à Marseille, Gérard subit en Allemagne une première étape initiatique; alors que Fonfrède, son compagnon de voyage, s'achète une esclave, Gérard s'en approprie le boulet, chemin espéré d'un retour à la Déesse Mère. Pendant que Gérard reproduit les contes mystiques entendus dans les cafés, Nerval recopie presque mot à mot Sylvestre de Sacy pour *Le Calife Hakem*, relit le Coran et la Bible pour sa *Reine du matin*, tout en la façonnant sur les fresques de *l'Histoire de la Sainte Croix* par Piero della Francesca. Dans les rues du Caire, ce sont les *Modern Egyptians* de William Lane qui s'avancent.

Les réflexions sur les mœurs et la religion sont inspirées de *l'Histoire mahométane* de Pierre Vatier, de la *Bibliothèque orientale* d'Herbelot, et de la *Description de l'Égypte*. Investi dans les lectures, le récit et les récits enchâssés, le "je" du narrateur se construit sans relâche, se ressourçant toujours sur Le Caire, point solaire de son imaginaire. Se construit bien entendu en se dédoublant, technique d'écriture très consciente de sa démarche: par-dessus l'auteur/narrateur viennent se greffer d'autres miroirs, la femme et l'esclave, Saléma et Isis, Hakem et Caïn, Le Caire du XIème et Le Caire du XIXème...

Voyage miroir pour lui aussi donc, qui n'était parti que pour retrouver l'origine et l'unité, unité après laquelle sa personnalité, éclatée dans l'écriture comme dans la vie, se mourait. Peut-on cependant considérer son Orient comme un ethnocentrisme? Il semble que non, car son écriture s'ouvre, aussi bien dans l'espace que dans le temps, à la culture et aux traditions de l'Autre, qu'elle accepte et reprend même à son compte dans la narration comme dans l'argumentation.

Et son imaginaire est encore plus conscient de lui-même que celui de ses contemporains, car il implique une sorte de crucifixion sur soi: c'est totalement désorienté qu'il écrit à Gautier en 1843, deux ans après son retour:

"Toi tu crois encore à l'ibis, au lotus pourpré, au Nil jaune, tu crois au palmier d'émeraude, au nopal, au chameau peut-être. Hélas, l'ibis est un oiseau sauvage, le lotus un oignon vulgaire, le Nil une eau rousse aux reflets d'ardoise, le palmier a l'air d'un plumeau grêle, le nopal n'est qu'un cactus, le chameau n'existe qu'à l'état de dromadaire, les almées sont des mâles et quant aux femmes véritables, il paraît qu'on est heureux de ne pas les voir."¹

Dédoublement encore, d'une poétique bafouée et d'un livre à écrire, ce qui n'est plus pour nous surprendre.

Le "je" de Flaubert n'échappe pas, lui non plus à ce dédoublement, mais sur un autre plan: celui de l'écriture piégée par son propre imaginaire. Les expériences du jeune homme, qui n'est pas encore auteur, sont tumultueusement jetées dans son carnet de voyage sous un "je" qui ne voile rien, ni son désir scopique, ni ses expériences sexuelles que nous appellerions pudiquement "tous horizons", ni les chancres qui en résultent, ni la crasse, ni la lassitude d'un Orient répétitif. A l'imaginaire

enflammé du jeune homme qui voyait déjà les femmes "*se tordre sous les baisers*" et qui avait été soutenu par les romans de Gautier, les *Contes* de Voltaire et la *Description de l'Égypte*, sans compter tous les comptes-rendus de voyages, succède la maturité "réaliste" d'un auteur sévère: "*Savez-vous, cher ami, quel sera quant à moi le résultat de mon voyage en Orient? Ce sera de m'empêcher d'écrire jamais une seule ligne sur l'Orient*"².

Nous trouvons cependant, dans ces fameux carnets publiés après sa mort, un passage qui va dominer tout son imaginaire, impressionné, au sens photographique du terme, par la vierge-prostituée: "Sur l'escalier en face de nous, la lumière l'entourant, et se détachant sur le bleu du ciel, une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze"³. Cette vision va déterminer toute l'attitude de Frédéric devant Marie Arnoux à la robe insoulevable et la présentation typographique de l'héroïne; présentation qui sera reprise pour la descente de Salammô parmi les Barbares, et sa virginité offerte contre un autre voile... Flaubert n'écrira pas sur l'Orient, comme il l'avait juré, mais dans l'Orient, lové à jamais dans son écriture "française". Je n'en veux pour preuve que la fameuse ellipse de l'avant dernier paragraphe de *L'éducation sentimentale*, qui contient à elle seule toute la reprise de son voyage...

C'est dans l'épistolarité que se joue enfin le dernier jeu sur le "je", dans la trilogie turque de Loti et la série Sahara/Sahel de Fromentin. Mais il se développe — saurait-on s'en étonner? — dans l'ambiguïté quelquefois irréductible d'une écriture vouée aux demi-confidences. Elle a cependant, par rapport à toutes les autres, la particularité d'être une écriture de la transgression: le narrateur séduit ou se laisse séduire par une orientale, sachant très bien quelles en seront les conséquences pour elle en pays musulman. N'est-il pas révélateur dans l'un et l'autre cas que la narration de la séduction ampoule tout le récit, et que seules quelques lignes chez Fromentin, quelques paragraphes chez Loti, soient consacrés à l'élimination textuelle de celle qui n'aurait jamais dû être écrite? Et encore, le "je" du narrateur participe-t-il en grande partie du "je" de Fromentin, nourri du Coran et de la peinture de Delacroix avec lequel il va tenter de rivaliser dans des "tableaux" d'intérieur.

Pour Loti, qui se vante d'avoir peu lu en dehors du Coran et des *Mille et une nuits*, il en va tout autrement. Sa technique d'écriture ne laisse jamais deviner qui parle. Est-ce l'officier de marine qui séduit la belle Aziyadé, quatrième femme d'Abeddine, ou Loti l'écrivain, ou Loti le héros, ou Arif effendi? Car "je" est présent dans les quatre narrateurs. Lequel confiait à son journal intime: "*Je sens plusieurs moi en moi*"? Tous quatre cependant constituent le tissu narratif dans lequel va venir s'engluer cette femme de harem, désenfermée par le récit, mais renfermée aussitôt dans une écriture qui la voue à l'extinction en quelques phrases qui ne correspondent pas à la lenteur de son agonie dans la chambre des larmes.

Imaginaire chatoyant donc, et protéiforme puisque si inféodé aux valeurs de l'écrivain, mais marqué au sceau de l'orientalisme qui, partout et toujours, dit son nom et clame sa nécessité, car il est une condition

essentielle de l'écriture de l'Autre. Mais cet Autre, qui ploie sous l'écriture, qui est-il en définitive? Car la Femme en est le vecteur privilégié, la Femme défendue, la Femme sacrée, la Femme de l'Islam. D'autant plus sacrée qu'elle est toujours dans l'écriture, condamnée à mort, victime propitiatoire d'une étymologie qui se retourne contre elle.

Car c'est une esthétique de la Mort qui commande la réécriture de l'Orient, comme si, depuis *Bajazet*, la femme était impuissante à maîtriser son destin, dupliquant par là l'écriture coranique, patriarcale elle aussi. La mort par trop de désir, la mort par manque de désir.

L'obturation du regard, du désir scopique, est flagrante chez Chateaubriand et Lamartine, qui se sont comportés vis-à-vis de la femme comme des sultans voilés. "*J'allais chercher des images*", déclare Chateaubriand. Mais quelles images? La question se pose, car tout au long de *l'Itinéraire*, ce ne sont qu'images mortes, bibliques, homériques, jamais contemporaines. Au milieu des ruines, la femme "paquet de voiles", n'est qu'une impression optique rejetée aussitôt qu'entrevue. Le refus de vision signifie une sorte de mort de la femme à l'humanité, du moins à sa partie masculine, et en ce sens, Chateaubriand est plus musulman que tous les musulmans! Le voile qu'il rêve de soulever, ce n'est pas celui de la femme enfermée, c'est celui de Mme de Noailles qui l'attend en Espagne, récompense d'un héros qui n'aura rien "vu", et dont le périple se résoudra finalement à une ligne droite qui n'englobera rien, ligne droite élaguée, étirée entre Jérusalem, lieu de douleur, et l'Espagne, lieu de jouissance..

Sultan aveugle aussi que Lamartine, mais pour des raisons curieusement opposées: sa démarche œcuménique ne lui permet pas de comprendre l'enfermement des femmes: il les donne à voir libres, dévoilées devant lui (mais ce sont deux Italiennes), heureuses avec leur mari, avec leurs enfants et avec leurs confitures... A vouloir trop faire voir, il s'aveugle sur la réalité, à vouloir trop dire, il ne laisse jamais entendre la voix de la femme: elle ne participe qu'à un fanatisme de dévoilement qui, dans sa rigueur, n'admet pas le dénudement. Par ce biais, cette lecture "douce" du Coran faite sur la femme elle-même, il espère réconcilier les deux cultures, mais pour ce faire, et sans s'en rendre compte, il piétine les droits de la femme, qui tombe alors victime de sa mauvaise foi.

La fougue de la jeune génération romantique de 1820 va-t-elle la traiter mieux? En un premier temps, on pourrait penser que oui. Chacun, pour jouer sur un titre de Nathalie Basset, semble pressé de dépouiller la momie de ses bandelettes. Ni Hugo, ni Balzac, ni Gautier n'ont fait le voyage, mais tous ont "vu" l'Orient et sa femme. *Les Orientales* puisent aux sources de l'histoire ancienne et de l'histoire contemporaine pour la hisser au premier rang de toute l'œuvre: *Les têtes de sérail* narrent les conquêtes et le viol des jeunes Grecques et rivalisent par là avec les *Massacres de Scio*; *La captive* rêve devant la fenêtre grillagée et entend tomber des corps: c'est la reprise de la tragédie du harem de Sélim le Sot, qui fit en une nuit garrotter ses 360 femmes puis les fit jeter, cousues dans un sac, dans le Bosphore. L'Histoire cyclique aussi se lit dans *La chanson des pirates* pour évoquer l'enlèvement et la traite des Européennes qui iront choisir entre le lit du sultan ou la mort. L'Histoire sacrée enfin se

récite dans *Le voile*, lorsque quatre frères se liguent pour poignarder leur sœur dont le vent a soulevé le voile... Où qu'elle aille et quoi qu'elle fasse, la femme de Hugo ne peut trouver sa liberté que dans la mort. De même chez Balzac: *La fille aux yeux d'or* s'ouvre comme un conte des *Mille et une nuits*, Henry de Marsay est transporté en litière rapide, les yeux bandés, dans l'hôtel particulier où Paquita vit enfermée. Une fois la jeune fille "dévoilée" pour un nom qu'elle a prononcé, il va revenir la tuer. Malheureusement, la sultane qui la tient prisonnière aura déjà exécuté l'infidèle: le conte demeure ainsi jusqu'au bout un monde à l'envers, et jusque dans l'inversion sexuelle. *Le roman de la momie* ouvre lui aussi sur un monde onirique dans lequel l'Orient est un double lieu de mort. Tahoser achetée est dévoilée (démaillottée) par Lord Evansdale qui, ébloui par sa beauté et son histoire, la renferme aussitôt dans ses bandelettes et la garde farouchement pour lui seul, dupliquant ainsi la jalousie du Pharaon dont elle était l'épouse, et dont il a pu lire l'histoire sur le papyrus l'accompagnant. Ressuscitée par désir scopique, la momie est rejetée dans le monde de la mort dès que l'imaginaire gautiériste se l'est appropriée, non sans avoir auparavant laissé sa trace indélébile dans une écriture palimpseste.

Quant à Flaubert, est-il besoin de présenter son inséparable Kuchuk-Hanem? Inséparable en ce sens qu'elle a imprégné tous ses modèles de femme, conjugués sur Marie ou Vénus. L'écrivain aura beau écrire à la jalouse Colet "*la femme orientale est une machine*", il n'en restera pas moins son esclave, esclave de ses poux et de son eau de rose, esclave de son apparition "céleste". Nous sommes ici dans le monde renversé des contes de fées, et c'est pourquoi Kuchuk-Hanem est la seule orientale à survivre: dans l'écriture, en effet, Marie dédaignée parce que trop aimée mourra seule, Salammbô violée parce que trop aimée mourra seule également.

L'écriture sentimentale de la mort se développera plutôt dans des récits confidences où autobiographie et imaginaire se confondent au point qu'il est parfois difficile de les démêler. Haouâ, héroïne d'*Une année dans le Sahel*, reçoit le narrateur et son ami dans son appartement, dévoilée. Les chapitres redisent à l'envie l'ambiance innocente de ces rencontres, comparée aux *Femmes d'Alger*, mais le collier de fleurs d'oranger de cette femme désenfermée se fane sur elle, symbole de son destin. Fromentin, ultra respectueux des traditions islamiques, la fait mourir en trois lignes sous les sabots d'un étalon monté par son mari, dont elle vient de divorcer. La transgression de cette femme, qui aurait dû être soumise à l'homme, est punie par le refus de la laisser en vie, d'accepter sa liberté.

Aziyadé, la quatrième femme d'Abeddine, et dont Loti nous narre longuement la conquête et les folies qu'elle fait pour lui, n'échappera pas non plus à la mort, une mort dégustée à l'avance par le "je" qui décide, selon le précepte coranique, de prendre une autre épouse et de renvoyer celle-là. Reprise, puis abandonnée définitivement par un Loti qui ne veut plus se faire Turc, dénoncée à Abeddine, elle est vouée à une mort lente que le narrateur expulse du texte en une page, l'espace d'une lettre. Est-il besoin alors d'insister sur le jeu des mots macabre que l'on peut faire sur

la ville anglaise dont ce "je" est originaire: Brightbury?

Restent les femmes de Gérard, dont nous avons vu ce que l'on peut penser dans la réalité du voyage: Zeynab, esclave javanaise aux tatouages cabalistiques, puis Salèma, fille d'un chef druze. Après maintes péripéties, Gérard va les abandonner toutes les deux à leur sort. Non pas cruellement, certes, car il en est bien incapable, mais définitivement, comme on coupe un cordon ombilical: ce qu'il recherche dans la femme, ce n'est pas un corps, mais un chemin vers la Grande Déesse, origine de toutes choses. Le corps est un obstacle à la transparence, une matière répugnante qui ancre dans le temps et l'espace. Il est donc impossible de ne pas évacuer la femme une fois qu'on se rend compte qu'on a fait fausse route et qu'elle se révèle incapable d'être le psychopompe désincarné qu'on aurait souhaité qu'elle fût... Si Zeynab et Saléma ne sont pas physiquement exterminées par Gérard, elles le sont textuellement, puisqu'évacuées des pages au profit des contes qui recentrent le récit sur une quête qui avait bien failli perdre son sens.

Une terre de différences

L'imaginaire français du XIX^{ème} siècle a donc trouvé, en écrivant l'Orient, une esthétique doublement culturelle: car si toute écriture représente, par la force des choses, une construction, elle s'est ouverte aux influences méditerranéennes, découvrant de ce fait non plus la Grèce d'Homère, mais toute une tradition arabe contemporaine, sacrée et littéraire. Bien sûr, l'usage qui en a été fait peut être discutable, surtout quand il s'agit des pères fondateurs qui, selon moi, n'ont rien apporté à la connaissance de l'Orient et l'ont, si l'on peut dire, désorienté. Les autres écrivains cependant en ont fait une terre de différence, c'est en cela qu'ils l'ont passionnément aimée et écrite, tant il est vrai que seule la différence est source d'enrichissement.

On peut regretter pourtant que toute une partie de cet imaginaire orientaliste se soit projetée sur une femme qu'il ne peut s'empêcher de mettre à mort, comme si, dans son cas, la différence était inacceptable parce que maléfique. Ce serait alors la traiter comme les plus durs des textes islamistes.

Mais on pourrait peut-être envisager cette esthétique de la Mort sous un autre aspect: la Femme, métonymie de cet Orient fascinant et solaire, meurt d'avoir été touchée par l'homme, métonymie du progrès apporté par l'Occident. L'œuvre de mort serait alors en germe dès les premières lignes de l'écriture. Corollairement, l'écrivain occidental se révélerait alors incapable de sauver ce qu'il aime, et son orientalisme ne serait qu'une tentative désespérée pour échapper au Temps. Cette vision noire de l'Occident fossoyeur de l'Orient, qui a été celle d'un Nerval, d'un Flaubert, d'un Loti et d'un Gautier, doit cependant être dépouillée de ses bandelettes pour retrouver la dynamique qu'elle mérite. En effet, toute polémique mise à part, il n'était pas question pour nos écrivains orientalistes de "rendre" une culture arabe: essais et traductions l'avaient

déjà fait. Il n'était pas question pour eux non plus de raconter la "réalité orientale", tâche illusoire, tâche impossible dans la perspective de l'écriture que nous avons analysée. Ce dont il était question, c'était de faire accepter au lecteur une différence, de l'initier à l'enrichissement qu'elle apporte, en l'accompagnant page après page dans ce territoire qui relève de la connaissance métamorphosée par l'imaginaire. Et sans doute est-ce une initiation réussie: pour nous, lecteurs, Zeynab et Salèma, Kuchuk-Hanem et Haouâ, Cléopâtre et Tahoser ne peuvent mourir. Emportées hors du temps par le "charme" de l'écriture, elles ont maintenant pris place au premier rang de notre imaginaire.

Colette Juilliard est l'auteur de *L'imaginaire de la femme enfermée chez les écrivains du XIXème siècle français*, à paraître aux Editions L'Harmattan, 1996.

¹ Cité par J. M. Carré dans *Les Voyageurs et écrivains français en Egypte*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, pp. 37-38.

² *Correspondance I*, La Pléiade/Gallimard, 1951, p. 652.

³ *Voyage en Egypte*, Paris, Grasset, 1991, p. 281.