



HAL
open science

Au spectacle du monde

Belinda Cannone

► **To cite this version:**

Belinda Cannone. Au spectacle du monde. Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l'expérience, XVIIe-XXe siècle, Presses universitaires de Rennes, pp.51-64, 2018, (Le Spectaculaire. Série Arts de la scène), 978-2-7535-5909-7. hal-01947530

HAL Id: hal-01947530

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01947530>

Submitted on 6 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Au spectacle du monde

Au long d'un périple qui nous conduira en Algérie et à Constantinople, nous suivrons quelques écrivains voyageurs du XIX^e siècle, principalement Nerval, Gautier et Loti, lorsqu'ils se rendent à deux spectacles très représentatifs de ces pays, d'une part les marionnettes, et d'autre part la danse sous ses deux aspects, artistique et rituel, espérant avec Gautier, comparatiste avant l'heure, nous enrichir du fait que « l'impression » du voyageur est « souvent plus juste que celle de l'indigène, moins frappé et moins saisi par la nouveauté des objets¹ ». Nous verrons si ces écrivains voyageurs ont été de simples touristes ou de véritables « exotes », pour reprendre la distinction de Victor Segalen entre le touriste, le folkloriste et l'exote, ce dernier seul sachant restituer dans son œuvre la saveur de l'altérité².

Ainsi pourrions-nous juger si les représentations de l'Orient qui sont celles de leur époque ont pu infléchir le regard que les écrivains voyageurs ont posé sur les spectacles auxquels ils ont assisté. Mais rappelons brièvement, avant d'évoquer les spectacles, ce qu'ont représenté l'Orient et le voyage en Orient dans l'imaginaire français.

Voir l'Orient³

Depuis la fin de la Renaissance, les Européens ont multiplié les voyages vers les pays riverains de la Méditerranée orientale. Dès cette époque s'est constituée une « vulgate orientale » assez solide et peu contestée, où la sensualité le dispute au despotisme. Les romantiques font de ce qu'ils nomment le « voyage en Orient » un rituel d'initiation culturelle dont le parcours a fini par se codifier : les écrivains voyageurs ne sortiront guère des sentiers battus tels que Chateaubriand en a inventé l'itinéraire circulaire, de l'Égypte à la Palestine, jusqu'à Constantinople puis la Grèce.

Comme on sait, si l'Orient attire tant, c'est qu'il incarne l'espace traditionnel de l'altérité, où se conjuguent le rêve et la peur, et qui permet, par contraste, la définition de sa propre identité. Pour qu'il joue ce rôle, il faut deux conditions au moins : d'une part que le monde observé conserve son *étrangèreté*, et d'autre part que l'observateur soit capable de voir le nouveau – c'est-à-dire de ne pas réduire, manifestation courante de la bêtise, le neuf à du connu. Or, tout au long du siècle, on a tant décrit et peint l'Orient qu'il est difficile d'y arriver avec un regard neuf. C'est enivré par un tableau (*La Place de l'Esbekeh au Caire*, de Prosper Marilhat, Salon de 1834) que Gautier, grand défenseur de la peinture orientaliste qui a explosé depuis la campagne d'Égypte de Bonaparte, est parti en Orient, et de fait, au Caire, c'est à travers la peinture qu'il verra la place : « À chaque minute, la *Patrouille turque* de Decamps, ce tableau étrange qui fit tant d'effet à l'exposition de 1831, passait devant nous, emporté dans un tourbillon de poussière, et nous faisait sourire⁴. » Et plus loin, il comparera la couleur du ciel qu'il voit à celle peinte par Marilhat, remarquant que le peintre n'a pas été fidèle à la réalité...

¹GAUTIER T., *Voyage en Espagne*, Gallimard, « Folio », 1981, p. 307. Cité par Philippe Weigel, *Les Spectacles dans les récits de voyage de langue française dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*, doctorat, Paris IV, 1998, sous la dir. de François Moureau.

²SEGALIN V., *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 1978.

³Le terme désigne un vaste territoire incluant le Maghreb, le Moyen-Orient et bien sûr l'Asie, mais celle-ci n'est pas une destination touristique avant la fin du XIX^e siècle.

⁴GAUTIER T., *Voyage en Égypte*, « La place de l'Esbekeh », La boîte à documents, Paris, 1996, p. 67.

Dans le même *Voyage en Égypte*, Gautier remarque : « Voir, il semble qu'il ne faille pour cela qu'ouvrir les yeux ; mais c'est une science qu'on n'acquiert que par un long travail. Bien des gens, de beaucoup d'esprit d'ailleurs, à qui rien n'échappe du monde de l'âme, traversent l'univers en véritables aveugles⁵. » La capacité à voir vraiment, à assumer le nouveau, n'est pas très répandue, car le voyageur emporte toujours avec lui sa vision du monde, qui est comme le tamis au travers duquel il filtre la nouveauté. N'est-ce pas le même Gautier, pourtant si méfiant à l'égard de la réduction opérée par l'ego, puisqu'il écrit que « rien n'est plus insupportable que le *moi*, et, si parfois nous l'employons, ce n'est que pour relier une phrase à une autre et parce qu'il faut bien que les tableaux successifs dont se compose un voyage aient eu d'abord un spectateur⁶ », n'est-ce pas le même Gautier donc qui, sur la place Esbekieh, assistant au spectacle d'un montreur de singes et charmeur de serpent qui affole les premiers par le second, donne ce commentaire si discordant : « les pauvres singes, innocents Orestes, auraient pu s'écrier s'ils avaient connu Racine : Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes⁷ »...

En plus de la capacité du voyageur à percevoir l'étrangeté, la deuxième condition pour que l'Orient incarne l'altérité, c'est qu'il conserve sa spécificité. Or, cette génération a déjà le sentiment d'arriver trop tard, et que l'expérience orientale surprenante, dépaysante, a été celle des prédécesseurs (Chateaubriand, Lamartine). Dans leur correspondance, les écrivains voyageurs expriment leur crainte d'être les derniers contemplateurs d'un Orient qui bientôt n'existera plus, notant qu'à Constantinople, qui ressemble à Londres, le Turc lui-même se sent étranger... Tous ces regrets ne sont pas sans fondement : à Constantinople, en ce milieu de siècle, les costumes ottomans sont déjà recueillis dans un... musée. Et l'on comprend l'inquiétude de Loti qui pressent la future banalisation du monde telle qu'en effet nous y assistons aujourd'hui : « Il viendra un temps où la terre sera bien ennuyeuse à habiter, quand on l'aura rendue pareille d'un bout à l'autre, et qu'on ne pourra même plus essayer de voyager pour se distraire un peu⁸... »

Le règne de l'obscénité : Karagöz

Les voyageurs se rendent donc au spectacle. Parfois préoccupés par une sorte de souci ethnologique, comme Gautier qui se vante de pallier les manques habituels des récits de voyage en se proposant de décrire aussi les arts populaires, ils sont surtout conscients que les comptes rendus de spectacles sont des pauses agréables dans la description du pays réel car ils sont l'inscription de la fiction dans le récit de voyage. Cependant, le voyageur ne voit ni tout, ni tout objectivement : ce qu'il voit est d'une part ce qu'il s'attend à voir, et d'autre part ce qui consonne avec sa propre psyché. Et puis, ne pouvant tout noter, il opère des choix, plus ou moins conscients. Car ces spectacles qui se donnent dans des espaces circonscris – cercle de la scène de la danse, écran du théâtre d'ombre –, et qui sont souvent liés à la fête et à la nuit, représentent à la fois l'irruption de l'imaginaire oriental et celui du spectateur qui les découvre.

Au milieu du XIX^e siècle, l'Occident découvre que les sociétés musulmanes, qu'il est en train de coloniser, s'amusent elles aussi de spectacles où se racontent des histoires, et qui ont, comme les siens, fonction de satire sociale et politique, d'exutoire aux contraintes sociales ou religieuses, de réjouissance par le truchement d'inventions gestuelles, verbales et de lumière. Probablement d'origine extrême-orientale, la tradition des marionnettes (présente en Inde au XI^e siècle avant notre ère), se propage vers l'Asie du Sud-est puis vers le Moyen-Orient. Le théâtre d'ombre s'installe en Turquie au XVI^e siècle, d'où il essaime en Afrique du Nord, en Égypte et aux Balkans.

L'une de ses plus remarquables manifestations est le théâtre qui met en scène Karagöz, personnage grotesque et brutal, accompagné d'un compère plus raffiné, Hadjivat. Karagöz qui, de l'avis général, « offre beaucoup d'analogies de caractère avec le vieux Polichinelle français⁹ », « est

⁵*Ibid.*, p. 156.

⁶*Ibid.*, p. 31.

⁷*Ibid.*, p. 70.

⁸LOTI P., *Romans, Madame Chrysanthème*, « Omnibus », Presses de la Cité, 1989, p. 653.

⁹LOTI, *Romans, Aziyadé*, « Omnibus », Presses de la Cité, 1989, p. 36.

en carton ou en bois ; il se présente au public sous forme de marionnette ou d'ombre chinoise¹⁰ ». Sur un théâtre d'une simplicité primitive, « un angle de mur où l'on tend une tapisserie opaque, dans laquelle se découpe un carré de toile blanche éclairé par derrière », Karagöz, « caricature assez bien trouvée du type turc », estime Gautier, « est peint de couleurs transparentes, comme les figures de la lanterne magique¹¹ ». Le spectacle relève d'un théâtre anti-réaliste et anti-psychologique, distancié et illogique, où « le dialogue est entremêlé de morceaux de poésie et d'ariettes dans le genre des couplets de vaudeville, miaulés sur des airs extravagants et soutenus d'un féroce accompagnement de tambour de basque¹² ».

Le théâtre de marionnettes a lieu pendant le mois du Ramadan (ensuite Karagöz retournera dans sa boîte pour un an) : après la journée de jeûne, Karagöz apparaît la nuit, temps des plaisirs. Il représente un espace de liberté et de transgression organisée : ses propos et gestes sont constitués d'injures et d'obscénités qui forment contrepoids à la gravité mystique du poème déclamé en lever de rideau, qui déclare que le théâtre représente l'univers où chaque homme n'est qu'une ombre qui passe, soumise à volonté de Dieu. Ce jeu de contrepoids n'est ni mentionné ni perçu par les écrivains voyageurs qui, bien sûr, se montrent plutôt étonnés par le contraste entre l'ordre moral si dur pour les femmes dans la société musulmane, et l'obscénité du bouffon turc. Il se permet « des facéties tout à fait incongrues » et fait « devant tout le monde des choses qui scandaliseraient même un capucin¹³ », note Loti. Et ici l'on constate le premier trait caractéristique des récits de spectacle : il est conforme à l'imaginaire « mille et une nuits » qui associe l'Orient au déchaînement de la sensualité, mais une sensualité troublante parce qu'elle paraît déplacée, excessive (obscène), ou, on le verra avec les danses, ambiguë.

À Tunis, Flaubert décrit ainsi la marionnette :

Quant au Carrageuss, son pénis ressemblait plutôt à une poutre : ça finissait par n'être plus indécent. Il y en a plusieurs, Carrageuss : je crois le type en décadence. Il s'agit seulement de montrer le plus possible de phallus. Le plus grand avait un grelot qui, à chaque mouvement de reins, sonnait : cela faisait beaucoup rire ! quel triste spectacle pour un homme de goût ! et pour un monsieur à principes !!!¹⁴

Gautier souligne le « mélange de bêtise, de luxure et d'astuce » de Karagöz dont il distingue deux versions, censurée ou pas, et il n'approuve pas la première :

...il dit des obscénités, mais il n'en fait plus ; la morale l'a désarmé ; c'est un Polichinelle sans bâton, un satyre sans cornes, un dieu de Lampsaque à l'état d'Abeilard, et au lieu d'agir, il met en récits de Thérémène ses lubriques exploits. C'est plus classique, mais, franchement, c'est plus ennuyeux, et l'originalité du type y perd beaucoup¹⁵.

Mais quand il va voir un spectacle non censuré, comme tous les voyageurs il est frappé par la présence des enfants, qui « regardaient Karagöz se livrant à ses saturnales d'impuretés et souillant tout de ses monstrueux caprices. Chaque prouesse érotique arrachait à ces petits anges naïvement corrompus des éclats de rire argentins et des battements de mains...¹⁶ ». Surprise identique chez Nerval : « Il est incroyable que cette indécente figure soit mise sans scrupule dans les mains de la jeunesse¹⁷ ». Loti lui-même, si attaché à la liberté et au bonheur sexuel qu'incarne pour lui l'Orient, est choqué par ces « salles pleines de bébés ». Cependant s'il affirme, sans argument, qu'il ne faut pas en conclure à la dépravation des Orientaux, c'est qu'il comprend qu'il

¹⁰ LOTI, *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 36.

¹¹ GAUTIER T., *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, La boîte à documents, Paris, 1990, p. 164.

¹² *Ibid.*, p. 168.

¹³ LOTI, *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 36-37.

¹⁴ FLAUBERT G., *Voyages*, Les Belles lettres, 1948, tome II, p. 553.

¹⁵ GAUTIER T., *Constantinople*, *op. cit.*, p.168.

¹⁶ *Ibid.*, p. 170.

¹⁷ NERVAL G. de, *Voyage en Orient*, Julliard, « Littérature », 1964, tome I, p. 218.

ne s'agit pas d'un reflet de mœurs dépravées mais d'une soupape, comme l'est le carnaval, nécessaire dans une société aux mœurs sévères. Gautier demande : « N'est-ce pas parce qu'il faut toujours quelque rondelle fusible à la chaudière trop poussée, et que la morale la plus exacte doit laisser un échappement à la corruption humaine¹⁸ ? » Surtout, Loti apprécie dans les spectacles de Karagöz la permanence des traditions orientales, qu'il préfère à l'Occident moralisateur où la science accélère le temps, et il y voit la manifestation de la bonté primitive de l'âme orientale. Ce goût répond à sa « haine de tous les devoirs conventionnels, de toutes les obligations sociales de nos pays d'Occident¹⁹ », qui le conduit à rêver de s'installer avec Aziyadé dans un village turc...

Autre exemple de l'obscène liberté d'un Karagöz non censuré, Nerval à Constantinople rend compte d'un spectacle intitulé « Karagöz, victime de sa chasteté » (« effroyable paradoxe pour qui connaît le personnage...²⁰ ») dans lequel la marionnette, pour éviter de séduire la femme d'un ami, se dissimule en s'allongeant sur le ventre pour avoir l'air d'un pont (« il faudrait se rendre compte de sa conformation pour comprendre cette excentricité²¹ »), puis en adoptant l'apparence d'un pieu si convaincant qu'on y attachera les chevaux. Finalement le mari revient et « s'applaudit d'apprendre que la chasteté de Karagöz lui a conservé une femme pure. Cette pièce est le triomphe de l'amitié ». Mais Nerval est sensible à d'autres dimensions du personnage, dont celle de critique sociale, notant que « presque toujours ce personnage appartient à l'opposition²² », qu'il a « son franc-parler » et a « toujours défié le pal, le sabre et le cordon²³ ».

Cependant, ces spectacles si simples convainquent Nerval de l'impossibilité du développement du théâtre à Constantinople :

ces deux pièces peuvent donner une idée de l'état où l'art dramatique se trouve encore en Turquie. Il est impossible d'y méconnaître ce sentiment de comique primitif que l'on retrouve dans les pièces grecques et latines. Mais cela ne va pas plus loin. L'organisation de la société musulmane est contraire à l'établissement d'un théâtre sérieux ; un théâtre est impossible sans les femmes²⁴.

Sensualité, effroi et trouble dans le genre : les danses

Si Karagöz exalte une obscénité triomphante, les danses, spectacles que ne manque aucun voyageur, exacerbent une sensualité plutôt « mille et une nuits ». C'est par exemple celle qu'apprécie Gautier à Alger, lorsqu'il se rend à un « bal indigène », occasion rare d'observer les « types féminins du pays », souligne-t-il. Un petit orchestre constitué d'une flûte de derviche (rebeb) et de quelques tarboukas accompagne quatre ou cinq belles filles « que nous ne saurions mieux comparer qu'aux femmes d'Alger [sic] de Delacroix, pour la coquetterie sauvage du type et de l'accoutrement²⁵ ». Très vite, le rêve semble dominer la perception : « Une des danseuses se leva et s'avança par d'imperceptibles déplacements de pieds jusqu'au milieu de la cour », puis commence l'ensorcellement :

La danse moresque consiste en ondulations perpétuelles du corps, en torsions des reins, en balancements des hanches, en mouvements de bras agitant des mouchoirs ; une jeune danseuse se démenant ainsi a l'air d'une couleuvre debout sur sa queue ; cette rotation en spirale serait impossible au plus souple sujet de l'Opéra ; pendant ce temps, la physionomie pâmée, les yeux noyés ou flamboyants, la narine frémissante, la bouche entr'ouverte, le sein oppressé, le col

¹⁸GAUTIER T., *Constantinople, op. cit.*, p. 171.

¹⁹LOTI P., *Aziyadé, op. cit.*, p. 60.

²⁰NERVAL G. de, *op. cit.*, p. 219.

²¹*Ibid.*, p. 223.

²²*Ibid.*, p. 227.

²³*Ibid.*, p. 228.

²⁴*Ibid.*, p. 232.

²⁵GAUTIER T., *Voyage pittoresque en Algérie* (version de 1865), Droz, Genève, 1973, p. 74.

ployé comme une gorge de colombe étouffée d'amour, représentent à s'y tromper le mystérieux drame de volupté dont toute danse est le symbole²⁶.

Si toute danse est mime d'une étreinte, l'orientale, peut-être du fait d'une sorte de naïveté ou d'enfance des arts, le serait plus directement encore...

Mais la sensualité, en Orient, n'exclut pas une dimension d'effroi. À Constantine, Gautier assiste à une cérémonie, « La danse des Djinns », dont la volupté n'empêche pas le voyageur de basculer à l'autre bout du spectre des effets du spectacle oriental, qui va souvent jusqu'à l'horreur. Les djinns sont l'équivalent des revenants chez nous : « des esprits nocturnes qui se plaisent à tracasser les habitants de certaines maisons où a été commis anciennement quelque crime ignoré », lui explique son hôte, et pour les déloger, des femmes doivent se livrer à des « danses échevelées et symboliques ». Il éprouve, en s'y rendant, « cette sorte de plaisir angoisseux qui devait faire palpiter le cœur des héroïnes » d'Anne Radcliffe²⁷.

Durant la description de la danse, menée par une belle Ayscha et quelques danseuses, Gautier a recours à l'image obsédante des serpents aussi bien pour décrire les mouvements ondulatoires des corps que les cheveux qui, lorsque les coiffures se détachent, se répandent comme « une couvée de serpents noirs²⁸ » et leur donnent l'air de « Méduses échevelées ». À la fin de leur « ballet épileptique », les danseuses s'effondrent et sont ramenées à elles par des pots d'eau versée sur leur tête : la maison est débarrassée des djinns...

Constamment bousculé de l'horreur à l'extase par la « grâce effrayante » de la danse, Gautier exprimera un effet paradoxal : « C'était horrible et charmant ; j'étais épouvanté et ravi²⁹ », sentiment double qui est peut-être l'un des plus saisissants effets de l'Orient sur les voyageurs. Le contexte de ce récit de spectacle est intéressant car il témoigne lui aussi de cette ambivalence : après la séance, il perd de vue son hôte et ne sait pas rentrer chez lui. Dans le noir, il est recueilli et hébergé par Ayscha et sa sœur qui s'endorment paisiblement tandis qu'il est tout agité par ces présences féminines. Au réveil il les dessine. Il ne les reverra plus, mais « l'année dernière », écrit-il, il a appris dans un journal qu'Ayscha avait été assassinée par des Kabyles pour ses bijoux, prélevés sur sa personne même : « les assassins lui avaient arraché les oreilles et coupé les doigts pour s'épargner la peine d'en extraire les pendeloques et les bagues³⁰ ». On peut s'interroger sur la conclusion que le texte donne à cette nuit de rêve oriental : trop parfaitement accordée à la volupté mêlée d'effroi de la danse des djinns, on ne peut s'empêcher d'y soupçonner un artifice littéraire...

Une autre dimension de la sensualité orientale surprend les voyageurs, celle qui conduit à brouiller la frontière des genres. À Constantinople, Gautier assiste à un spectacle pour les Turcs, dans lequel les danseuses sont « de jeunes garçons travestis, car la pudeur turque ne permet pas que des femmes paraissent en public. [...] Ce trio exécuta, avec des cambres et des torsions de reins qui chez nous inquiéteraient la susceptibilité des sergents de ville, une espèce de romaique [...]»³¹. Flaubert raconte : « Comme danseurs, figure-toi deux drôles passablement laids, mais charmants de corruption, de dégradation intentionnelle dans le regard et de féminité dans les mouvements³². » Et il souligne la sensualité de leur costume qui laisse découverts « le ventre, les reins et la naissance des fesses³³ ». Ou encore Loti, traversant Stamboul un soir de fête, note : « à trois heures du matin nous terminions nos explorations par un souterrain de banlieue où de jeunes garçons asiatiques, costumés en almées, exécutaient des danses lascives devant un public

²⁶*Ibid.*, p. 75-76.

²⁷GAUTIER T., *Voyage pittoresque en Algérie, op. cit.*, « Les Aïssaouas », p. 111.

²⁸*Ibid.*, p. 118.

²⁹*Ibid.*, p. 120.

³⁰*Ibid.*, p. 126.

³¹GAUTIER T., *Constantinople, op. cit.*, « Le théâtre turc à Constantinople », p. 338-339.

³²FLAUBERT G., *Lettres d'Orient*, 15 janvier 1850, à Louis Bouilhet, L'Horizon chimérique, Bordeaux, 1990, p. 90.

³³*Ibid.*, p. 91.

composé de tous les repris de la justice ottomane, saturnale d'une écœurante nouveauté. Je demandai grâce pour la fin de ce spectacle, digne des beaux moments de Sodome...³⁴ ».

Paradoxe de l'Orient qui, sous prétexte de ne pas exhiber les femmes, offre des spectacles autrement pervers...

Dans « Les femmes du Caire », Nerval relate sa visite dans un café où vont danser les almées. L'écrivain commence par regretter de ne pouvoir agrémente son chapitre par la description d'un décor conforme aux représentations orientalistes (mais « ce n'est qu'à Paris que l'on rencontre des cafés si orientaux³⁵ »), puis il raconte l'arrivée des almées : au son des clochettes et des anneaux, elles paraissent, avec de resplendissantes chevelures tressées : « les hanches frémissaient d'un mouvement voluptueux » et « la taille apparaissait nue sous la mousseline », « la mine fière, aux yeux arabes avivés par le *cobel*³⁶ »... Mais hélas, sur l'une d'elles se décèle... une barbe de huit jours : « je ne tardais pas à me convaincre que nous n'avions affaire là qu'à des almées... mâles³⁷ ». Les « Khowals », danseurs androgynes, illustrent le trouble dans le genre dont témoigne la danse orientale. Ce chapitre permet à nouveau de souligner combien le contexte du récit de spectacle est souvent éclairant. Le début du chapitre illustre à sa manière un problème de décalage entre réel et représentation, puisque le café véritable du Caire n'avait que peu à voir avec *le café oriental* peint par l'orientalisme. À sa manière, la fin du chapitre revient sur ce trouble : Nerval y évoque le « sentiment de coquetterie, tout féminin », qui s'empare de lui devant le faste des tenues orientales qu'on veut lui vendre. Brouillage intime des frontières de genre... Toujours, l'Orient apparaît comme une terre de permissivité.

Un rêve originel : les danses rituelles

On l'aura noté ici et là dans les extraits précédents, l'Orient suscite constamment une rêverie originelle. Les romantiques ont imaginé un « Orient palimpseste³⁸ » dans lequel le sens primitif est caché sous les signes de surface ; ainsi, par exemple, l'Islam sera perçu comme une parenthèse historique, un usurpateur qui recouvre *notre héritage*. D'où la dimension de terre maternelle de l'Orient et les fantasmes régressifs qui accompagnent le voyage. Dans une sorte de nostalgie primitiviste, les voyageurs semblent croire que l'Orient permet d'observer dans la synchronie un état perdu de l'Occident, où ils retrouvent des habitudes de vie communautaire, une cohésion sociale, un maintien des traditions – voire un immobilisme.

Peut-être, aussi, est-ce pour réduire l'étrangeté ou pour s'expliquer ce qu'on voit, qu'on cherche l'héritage de l'Antiquité, ce qui est une autre façon de le ramener à du connu. En Algérie, pendant la cérémonie des Aïssaouas, Gautier note : « Pour un œil habitué aux laideurs de la civilisation, c'est un spectacle toujours attrayant que de voir des statues vivantes qui se promènent sans socle, et l'on conçoit, à l'aspect de ces superbes modèles, comment les Grecs étaient arrivés à ce type suprême qui nous semble l'idéal... Tout reportait l'imagination aux temps de l'antiquité la plus reculée, aux souvenirs de ce monde primitif disparu à jamais³⁹. »

Le XIX^e siècle donne une inflexion plus spirituelle (ou aussi spirituelle que sensuelle) à la quête orientale : l'Orient de la Méditerranée est considéré comme le berceau de la spiritualité européenne, terre que les dieux ont toujours distinguée pour se manifester aux hommes. À l'horizon de ces contrées, l'Inde, d'où serait issue, si l'on suit les romantiques allemands, la croyance primitive d'où procèderaient toutes les religions du monde. Pour ces deux raisons, les voyages des écrivains ressemblent parfois à des quêtes mystiques, où ils cherchent un monde qui échapperait aux contraintes et petites de l'existence européenne pleine de conventions, et qui proposerait l'amour parfait, amoureux et libertin aussi bien que religieux.

³⁴ LOTI P., *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 36.

³⁵ NERVAL, *op. cit.*, « Les Khowals », p. 186.

³⁶ *Ibid.*, p. 187.

³⁷ *Ibid.*, p. 188.

³⁸ BERTHET J.-C., *Le Voyage en Orient, Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Laffont, 1985, p. 12.

³⁹ GAUTIER T., *Voyage pittoresque en Algérie*, *op. cit.*, « Les Aïssaouas », p. 86-87.

Ainsi peut-on saisir une nouvelle dimension de l'Orient – mystique – dans les danses masculines des derviches, tourneurs et hurleurs, auxquelles Gautier va assister.

La restitution du spectacle des derviches tourneurs est d'une grande beauté poétique. La musique plonge d'emblée le voyageur dans un état régressif :

[l'air] me faisait naître au cœur des nostalgies de pays inconnus, des tristesses et des joies inexplicables [...]. Des souvenirs d'existences antérieures me revenaient en foule [...] ; toutes sortes d'images et de tableaux de rêves oubliés depuis longtemps s'ébauchaient lumineusement dans la vapeur bleuâtre...⁴⁰

Les oxymores (« musique délicatement barbare », « mélodieusement sauvage ») insistent sur l'antiquité extrême de ces mélodies « dont le thème primitif remonte peut-être aux premiers âges du monde ». Suit la description émerveillée de la danse des derviches : « enfin l'un d'eux ouvrit les bras, les éleva et les déploya horizontalement dans une pose de Christ crucifié, puis il commença à tourner lentement sur lui-même [...]. Sa jupe, comme un oiseau qui veut prendre son vol, se mit à palpiter et à battre de l'aile. » « Ils valsaient, les bras étendus en croix, la tête inclinée sur les épaules, les yeux demi-clos, la bouche entr'ouverte comme des nageurs confiants qui se laissent emporter par le fleuve de l'extase⁴¹. » Enfin, « ébloui de ce spectacle vertigineux », Gautier repart « et jusqu'au soir je vis tournoyer devant mes yeux de larges jupes blanches étalées, et j'entendis bourdonner à mes oreilles le thème implacablement suave de la petite flûte, sautillant sur la basse mugissante des tarboukas⁴² ».

Après ce rêve éveillé dans la partie occidentale de Constantinople, Gautier sort de la ville, à la recherche d'un Orient intouché : dans le faubourg de Scutari, il assiste au terrible spectacle des derviches hurleurs, qui exprime une primitivité plus radicale. Les danseurs sont constamment comparés à des bêtes fauves, ours en cage ou loups blessés, et comme si cela ne suffisait pas, à des bêtes préhistoriques : « mammouth » et « mastodonte dans les prêles colossales des marais antédiluviens⁴³ ». Le voyageur a l'impression d'un retour au plus près des origines de l'humanité, dans la folie et la violence primitives, ce qui est aussi conforme à une certaine image de l'Orient, fanatique et violent, où, pour reprendre l'expression de Gautier, on n'hésite pas à broyer le corps « sous la meule de l'âme⁴⁴ ». Se tenant par les épaules, les derviches reculent d'un pas puis se jettent en avant en hurlant « Allah-hou ! » à pleins poumons, « une écume épileptique⁴⁵ » aux commissures des lèvres. Au bout d'une heure de ces « clameurs horribles », le voyageur horrifié voit l'imam se diriger vers « la terrible ferraille suspendue au mur⁴⁶ » qui sert à des mutilations multiples et, muni d'une longue lame, transpercer la joue d'un jeune homme qui ne marque aucune douleur et que Gautier reverra en fin de séance, deux cicatrices violettes déjà refermées...

La barbarie bouleversante du spectacle ne provoque pourtant pas de rejet méprisant : Gautier exprime une sympathique indignation devant le rire imbécile de capucins qui ne comprennent pas « l'immense pression de l'éternité et de l'infini » que subissent les derviches, pour lesquels il ose parler de *beauté*, comparant un des danseurs au personnage d'un tableau de Zurbaran – en quoi l'écrivain se montre digne « exote ».

Gautier a déjà expérimenté semblable folie en 1845, en Algérie, lors d'une effrayante danse rituelle de purification pratiquée par la secte des Aïssaouas et qui consiste elle aussi en toutes sortes de supplices. De cette cérémonie il dira que « le souvenir nous en est resté comme celui d'un cauchemar⁴⁷ ». Dans la charmante bourgade de Blidah, il se rend à une fête où il y aura une séance avec des « convulsionnaires » dont il a entendu parler mais qu'il veut voir par lui-même.

⁴⁰GAUTIER T., *Constantinople, op. cit.*, p. 138-139.

⁴¹*Ibid.*, p. 139.

⁴²*Ibid.*, p. 142.

⁴³*Ibid.*, p. 150.

⁴⁴*Ibid.*, p. 150.

⁴⁵*Ibid.*, p. 149.

⁴⁶*Ibid.*, p. 151.

⁴⁷GAUTIER T., *Voyage pittoresque en Algérie, op. cit.*, « Les Aïssaouas », p. 100.

Dans la ferme, les femmes se sont placées sur les terrasses et, immobiles, elles ont l'air de spectres « attendant la célébration de quelque mystère de Thessalie ou l'ouverture de la ronde du sabbat⁴⁸ ». Soudain, après qu'elles ont lancé un cri terrifiant (probablement le youyou), on entend les darboukas, les prières, les hommes se balancent, rugissent comme des lions, « c'était des convulsions, de l'épilepsie, de la danse de saint Guy, comme au Moyen Age⁴⁹ ». Arrive ensuite le « monstrueux délire qui laisse bien loin derrière lui [...] les caprices de Goya, le graveur des épouvantes nocturnes⁵⁰ ». Les convulsionnaires dévorent scorpions et crapauds vivants, se brûlent à du métal rougi, se couchent sur des lits de braises, mangent du verre pilé... tout cela avec un « sourire d'amoureuse langueur » ou une « expression de volupté céleste qui rappelait l'expression des martyrs chrétiens sur les tableaux des grands maîtres », en marmottant à demi voix le nom d'Allah⁵¹. Puis on apporte un mouton, fou de terreur, sur lequel ils se jettent, dans une clameur assourdissante et, lui déchirant le ventre à belles dents, ils le dévorent vivant. « On eût dit de monstrueux oiseaux de proie, moitié hommes, moitié vautours⁵². »

On notera le fait intéressant, dans ce récit, qu'à la « possession » du comédien-convulsionnaire répond celle du spectateur : Gautier est intimement affecté par le spectacle. « Mon œil se troublait et ma raison s'embarrassait à regarder cette scène vertigineuse⁵³ », au point qu'il se met à avoir des soubresauts involontaires et se sent « des envies folles de pousser des hurlements⁵⁴ ». De même que les convulsionnaires sont, au-delà du « théâtre joué », dans un « théâtre vécu », pour reprendre l'opposition proposée par Michel Leiris⁵⁵, Gautier n'est plus un pur spectateur, à peu près indemne, mais participe à l'expérience au point que, la tête lui tournant et pris de vertiges et de nausées⁵⁶, il est tout content de s'en aller enfin...

Conclusion : le regard créateur

Le spectacle oriental n'est pas un pur morceau de réalité que les voyageurs déchiffrent. Ils y viennent avec leur idéologie et leurs rêves qu'ils projettent sur l'écran ou sur la scène de danse. Leur regard *construit* le spectacle en y apportant des idées préexistantes et en y insufflant leurs propres préoccupations.

En retour, lorsqu'ils s'y laissent prendre, on assiste à ce que Nerval, dans *Aurélia*, qualifie d'« épanchement du songe dans la vie réelle ». Bien sûr, l'Orient n'est plus tout à fait cet absolu espace de l'altérité qu'il a longtemps été. Le voyage littéraire s'est codifié et ne ressemble plus vraiment à une aventure. Les écrivains, saisissant cet Autre à travers des représentations littéraires et picturales qu'ils ont longuement assimilées avant tout voyage, ont tendance à le percevoir comme du même – du même autre...

Il semble pourtant que malgré cela, peut-être parce que ce spectacle oriental engage des corps, ceux des spectateurs présents dans les salles, ceux des danseurs, ceux des marionnettes anthropomorphes, il demeure l'occasion, au moins, d'un étonnement et à coup sûr d'une rêverie profonde. Laissons les derniers mots à Gautier à propos de la musique orientale : « Ces mélodies frêles et chevrotantes sont comme les susurrements de la solitude, comme les voix du désert qui parlent à l'âme perdue dans la contemplation de l'espace ; elles éveillent des nostalgies bizarres,

⁴⁸*Ibid.*, p. 95.

⁴⁹*Ibid.*, p. 98.

⁵⁰*Ibid.*, p. 101-102.

⁵¹*Ibid.*, p. 102-103.

⁵²*Ibid.*, p. 105-106.

⁵³*Ibid.*, p. 99.

⁵⁴*Ibid.*, p. 100.

⁵⁵LEIRIS M., *Miroir de l'Afrique*, « La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar », Gallimard, 1995, p. 889-1061.

⁵⁶*Ibid.*, p. 106.

des souvenirs infinis, et racontent des existences antérieures qui vous reviennent confusément ; on croirait entendre la chanson de nourrice qui berçait le monde enfant⁵⁷. »

Belinda Cannone
Université de Caen Normandie

⁵⁷GAUTIER T., *Voyage pittoresque en Algérie, op. cit.*, « Les Aïssaouas », p. 88.