

Poétique de la Ville Orientale dans les Récits de Voyageurs Français en Orient au Xixème Siècle

Dr. Mohamed Abdel Majeed Hasanat*
Dr. Mohamed Al-Khatib**

(Accepté 17/8/2004)

□ RESUME □

Au cours du XIXème siècle, l'espace oriental enregistre une évolution notable. Les voyageurs portent plus d'intérêt à l'homme et à son environnement qu'au cours du siècle précédent. La fascination devant l'espace naturel de l'Orient explique la dominante du style descriptif dans les récits de voyage. Il en résulte une poétique du voyage fondée sur l'exactitude des descriptions, l'attrait de l'aventure et l'agrément de la "simple vérité". Cependant, la ville orientale est une urbs incognita, qui n'est saisie et présentée qu'à travers des clichés; des images qui ne cernent, en fin de compte, que des espaces ponctuels, et des histoires truquées de quelques-unes de ses nombreuses populations. Dans ce travail, après avoir montré comment les voyageurs français du XIXème siècle ont transcrit la ville orientale dans tous ses détails (paysage, activités, population, mœurs, monuments, architecture, ...etc.), je tenterai d'étudier les procédés stylistiques et grammaticaux mis en œuvre par ces voyageurs.

* Prof. Assistant, Faculty Of Arts, Department Of Moderns Languages, AL-Zaytoonah University, Amman, Jordan.

** Prof. Assistant, Faculty Of Arts And Sciences, Department Of Moderns Languages, AL-Albayt University, AL-Mafraq, Jordan

الرؤية الشاعرية للمدينة الشرقية في رحلة الرحالة الفرنسيين إلى الشرق في القرن التاسع عشر

الدكتور محمد عبد المجيد الحسنات *

الدكتور محمد يوسف الخطيب **

(قبل للنشر في 2004/8/17)

□ الملخص □

لقد اهتم الرحالة الفرنسيون الذي زاروا الشرق في القرن التاسع عشر بالفضاء الشرقي وبطبيعته اهتماماً منقطع النظير مقارنة مع العصور السابقة. فقد تجلّى هذا الاهتمام بشكل واضح في كتب رحلاتهم. ومما لا يدع مجالاً للشك أن طغيان الأسلوب الوصفي على الرحلة يدل على انبهار الرحالة أمام الطبيعة الشرقية فنتج عن هذا الانبهار كتابة شاعرية تقوم على دقة الوصف والولع بالمغامرة وقبول الحقيقة الشرقية. لكن على الرغم من كل ذلك، تبقى المدينة الشرقية غير مفهومة تماماً من قبل الرحالة، لأنه لا يستطيع الحديث عنها إلا من خلال صور قديمة وجاهزة لها علاقة بإمكانة محددة وتقوم على حكايات محرفة منسوبة لبعض السكان الذين يقطنون تلك الأماكن. يهدف هذا البحث إذن إلى دراسة الرؤية الشاعرية للمدينة الشرقية بكل تفاصيلها (الطبيعة، النشاطات، السكان، العادات، الآثار، فن العمارة،... الخ.) كما نقلها الرحالة الفرنسيون الذين زاروا الشرق في القرن التاسع عشر لقرائهم. ويهدف أيضاً إلى دراسة الأساليب البديعية التي لجأ إليها الرحالة في نقل هذه الرؤية الشاعرية للمدينة الشرقية.

*أستاذ مساعد، قسم اللغات الحديثة - كلية الآداب، جامعة الزيتونة الأردنية، عمان، الأردن.

**أستاذ مساعد، قسم اللغات الحديثة - كلية الآداب والعلوم، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن.

L'image de la ville orientale dans les récits de voyageurs français au XIXème siècle a certes été évoquée, mais sans avoir fait l'objet d'une étude approfondie. Il va

cependant de soi que la ville se transforme et que c'est surtout dans la manière de l'appréhender que naissent la nouveauté et l'originalité littéraire. Parler ou écrire, c'est donner vie à des idées, des personnes ou des lieux, mais c'est aussi les modeler, en donner une image, une forme. Chaque auteur lorsqu'il évoque la ville orientale, et c'est bien là que réside le talent littéraire, en donne une vision, parfois onirique, parfois monstrueuse, parfois personnifiée. Qu'en est-il de celle que les voyageurs français au XIX^{ème} siècle nous donnent à voir dans leurs récits de voyage? Telle est la question qui va orienter notre recherche.

La ville orientale attire la grande majorité des voyageurs car elle cristallise le mythe d'autant plus facilement que la mer, la verdure, les bazars et les maisons se conjuguent pour offrir un tableau aux couleurs diverses. Le paysage oriental environnant est original et singulier. Il devient le centre-refuge où s'apaisent les crises et les tensions du voyageur et constitue un motif d'émerveillement toujours renouvelé, vivement attendu par le lecteur.

Pendant le reste de sa navigation, qui dure près de huit heures, Chateaubriand, demeure sur le pont à contempler Le Caire:

"Le Nil qui était alors comme une petite mer; le mélange des sables du désert et la plus fraîche verdure; les palmiers, les sycomores, les dômes, les mosquées et les minarets du Caire; les pyramides lointaines de Sacarah, d'où le fleuve semblait sortir comme ses immenses réservoirs, tout cela formait un tableau qui n'a point son égale sur la terre" (Chateaubriand, 1968: 379).

Ce passage montre que la beauté du paysage pousse Chateaubriand à allonger la description. L'utilisation des comparaisons, des métaphores, et surtout l'énumération servent à exprimer sa grande admiration du paysage égyptien. La dernière phrase exprime une admiration si vive pour ce paysage rare et unique: "tout cela formait un tableau qui n'a point son égal sur la terre". Chateaubriand préfère décrire ce qui est loin plutôt que le monument où il se trouve. Il commence alors la description malgré la distance qui existe entre lui et ces monuments lointains. Quelle est la signification de ce procédé? Et quel est l'effet produit? Denise Ibrahim avance l'explication suivante: "On dira peut être qu'une fois encore Chateaubriand aime l'Orient en ce qu'il voit de loin, et se refuse au gros plan. Les détails le choquent; du moins le tableau n'a pas ici pour but de masquer le réel mais bien de le montrer, avec cette légère idéalisation que donne la distance et qui permet la grâce d'une aquarelle" (Brahimi, 1980:9). Ainsi la position éloignée du voyageur ne donne pas une fausse image mais la restitue à travers une sorte de filtre. La description lointaine de la ville ne se manifeste pas seulement pour des raisons esthétiques, parfois elle est dictée par des contemplations ou des réflexions profondes.

Lamartine est fasciné lorsqu'il aperçoit les cimes du mont Liban:

"Le capitaine du brick, dit Lamartine, a reconnu les cimes du mont Liban. Il m'appelle pour me les montrer. (...) je levai les yeux alors vers le ciel, et je vis la crête blanche et dorée du Sannin, qui planait dans le firmament au dessus de nous. (...). Sa tête seule apparaissait rayonnante et sereine dans le bleu du ciel. C'est une des plus magnifiques et des plus douces impressions que j'aie ressenties dans mes longs voyages. C'était la terre où tendaient toutes mes pensées du moment, comme homme et comme voyageur; c'était la terre où j'allais de si loin chercher les souvenirs de l'humanité primitive; et puis c'était la terre où j'allais enfin faire reposer dans un climat délicieux, à

l'ombre des orangers et des palmiers, au bord des torrents de neige, sur quelque colline fraîche et verdoyante, tout ce que j'avais de plus cher au monde, ma femme et Julia. (...) une joie secrète et profonde remplit mon cœur; je ne pus plus détacher mes yeux du mont Liban" (Lamartine, 1985:710-711).

Au-delà de l'impression pittoresque de ce tableau, l'effet exotique évoqué par les vocables "Sannin", "mont Liban", "des orangers et des palmiers", concourt à l'effet de réel en tant que couleur locale: "Les mots dans la description, comme les mots dans le dessin, permettent donc à eux seuls de marquer les sujets exotiques. Leur pouvoir de dénotation est en fait inversement proportionnel à leur pouvoir de connotation: ils servent à nommer, certes, mais ils servent surtout à faire rêver" (Luduc-Adine, 1985: 462). Par ailleurs, l'exotisme oriental sous forme de vision plastique de l'espace met en œuvre un effet de voile qui est en l'occurrence une recherche picturale. Le contraste chromatique qui caractérise le tableau (couleur éclatante et ombre) confère au paysage cette apparence de voile. Cette technique picturale est récurrente chez les voyageurs d'Orient comme l'affirme Buisine: " exactement comme les peintres, les écrivains ne peuvent s'empêcher de jeter un voile sur le spectacle d'Orient" (Buisine, 1988).

L'effet de brume ou de voile estompe tout relief chromatique. Cet effet de voile pourrait être créé par une transparence de l'aquarelle comme le suggère la description pittoresque de l'apparition du mont Liban au voyageur Lamartine: " je levai les yeux alors vers le ciel, et je vis la crête blanche et dorée du Sannin, qui planait dans le firmament au dessus de nous. (...). Sa tête seule apparaissait rayonnante et sereine dans le bleu du ciel. C'est une des plus magnifiques et des plus douces impressions que j'aie ressenties dans mes longs voyages".

Barrès marque à son tour sa joie de pouvoir biffer de "ses rêveries" la route de Damas:

"C'est avec enchantement que demain, à mon réveil, je vais mettre le deletur sur mon vieux désir de voir l'horizon exact où, en proie au plus émouvant des transports de l'esprit, le persécuteur d'hier se changea en apôtre. Dès ce premier matin de mon séjour, je descends le long faubourg du Meïdan, sous un ciel d'immortelle jeunesse, en croisant de longues files de chameaux et de Bédouins, armés de lances ou de fusils, au milieu de cette odeur si particulière des villes d'Orient, un peu écoeurante et chargée d'images attrayantes, - ici, des images de force animale, de beauté éphémère, de barbarie fière et malpropre" (Barrès, 1985: 813).

La ville de Damas, avec son cadre de verdure luxuriante, au bord de la rivière, a un aspect pittoresque. La rivière est bordée " d'arbustes, de buissons de myrte et de peupliers nains". Au pittoresque du cadre végétal s'ajoute la beauté de la ville elle-même, très appréciée du voyageur. Dans les contours de la rivière se perd le regard de Charles Reynaud "au milieu des maisons et des jardins" et souvent la rêverie est "percée par le bruit d'une petite cascade" (Reynaud, 1985: 810-811).

La distance ne semble guère empêcher les voyageurs (Lamartine, Chateaubriand, Barrès) de décrire la ville orientale. Bien au contraire, la description se fait au travers d'un filtre. Ce procédé stylistique fort utilisé par les écrivains voyageurs permet la contemplation et la réflexion profonde.

Cependant, l'enthousiasme des premiers instants de la découverte s'estompe très

rapidement pour laisser place à une déception générale: la beauté de la ville orientale n'était qu'un mirage lié à une trop grande impatience et à une imagination nourrie de clichés bibliques et picturaux chers à la vogue orientaliste.

Avant même de pénétrer dans la ville orientale, les voyageurs semblent lutter contre cette déception. Le voyageur oppose volontairement la stérilité de la ville à la verdure qui l'entoure. Ce contraste du paysage oriental, typiquement romantique, nous le trouvons chez la plupart de nos voyageurs. Nerval dépeint ainsi l'aspect général des environs du Caire:

" La ville elle-même, comme ses habitants ne dévoile que peu à peu ses retraites les plus ombragées (...) J'étais parvenu à me démontrer que j'allais passer là les six mois les plus ennuyeux de ma vie (...) quoi! C'est là me disais-je, la ville des "Mille et une Nuits", la capitale des califes Fatimites et des soudans? ... et je me plongeais dans l'inextricable réseau des rues étroites et poudreuses, à travers la foule en haillons, l'encombrement des chiens (...). Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé, habitée seulement par des fantômes, qui la peuplent sans l'animer ..." (Nerval, 1980: 151).

Dans ce contexte, Nerval exprime sa profonde déception, parce que la réalité ne correspond pas aux livres lus auparavant. Le voyageur est choqué par la grande différence entre ses connaissances et la réalité. L'usage de phrases exclamatives illustre l'émotion suscitée par cette déception. Elle montre surtout l'écart entre l'imaginaire et la réalité de la ville égyptienne, bien présent dans l'esprit du voyageur. La description de Nerval de la ville du Caire donne une idée de sa déception, voire de son irritation devant l'étroitesse, l'encombrement et le bruit qui la caractérisent. On peut dire ainsi que l'aspect général de la ville ne favorise pas l'imagination de l'écrivain. La vision antique de la ville égyptienne permet au voyageur, en revanche, de se noyer dans des rêves lointains. L'atmosphère générale du Caire l'oblige à donner libre cours à son imagination. Cette tendance devient plus nette encore lorsque le voyageur assimile les habitants de la ville à des fantômes: " Cité du passé, habitée seulement par des fantômes". On peut voir comment le voyageur montre l'immobilité de ces derniers par rapport à la vivacité, voire la turbulence des personnages des Mille et Une Nuits. Le voyageur ne cesse d'éprouver un sentiment d'étrangeté en se noyant dans ses rêves. Tout cela on peut le sentir lorsque Nerval évoque l'image de la ville européenne Paris et la compare avec celle du Caire:

"Que notre vie est quelque chose d'étrange! Chaque matin dans ce demi-sommeil où la raison triomphe peu à peu des folles images du rêve, je sens qu'il est naturel, logique et conforme à mon origine parisienne d'éveiller aux clartés d'un ciel gris, au bruit des roues broyant les pavés, dans quelque chambre d'un aspect triste, garnie de meubles anguleux, où l'imagination se heurte aux vitres comme un insecte emprisonné, et c'est avec un étonnement toujours plus vif que je me trouve à mille lieues de ma patrie, et que j'ouvre mes sens peu à peu aux vagues impressions d'un monde qui est la parfaite antithèse du notre. La voix des Turcs qui chante au minaret voisin, la clochette et le trot lourd du chameau qui passe, et quelquefois son hurlement bizarre, (...) tout cela me surprend, me ravit ... ou m'attriste, selon les jours; car je ne veux pas dire qu'un éternel été fasse une vie toujours joyeuse"(Nerval, 1980: 151).

Le voyageur ici semble gagné par une fatigue psychologique qui traduit une sorte de nostalgie vague et sans objet précis. Malgré ces troubles, l'atmosphère de la vie orientale lui donne un sentiment de bonheur, mais toujours nuancé de tristesse: "tout cela me surprend, me ravit ... ou m'attriste, selon les jours; car je ne veux pas dire qu'un éternel été fasse une vie toujours joyeuse."

Nerval ne peut s'empêcher de comparer l'Orient avec les images d'Occident. Le lever du soleil au Caire évoque en lui un tableau du peintre allemand, Albert Dürer⁽¹⁾:

" le soleil noir de la mélancolie, qui vise des rayons obscures sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur les bords du Rhin, dans un froid paysage d'Allemagne" (Nerval, 1980: 193-194).

Dans cet extrait, on remarque surtout une constante dans la poétique de Nerval, à savoir sa prédilection pour toute forme qui mélange, sans prévenir le lecteur, fiction et divagations ou impressions brutes. Dans la description de l'île de Roddah, Nerval s'oriente plutôt vers la description objective loin de toute ambiguïté. :

"Cette dernière n'est pas seulement une délicieuse résidence princière, elle est devenue aussi, grâce aux soins d'Ibrahim, le Jardin des plantes du Caire. On peut penser que c'est justement l'inverse du nôtre; au lieu de concentrer la chaleur par des serres, il faudrait créer là des pluies, des froids et des brouillards artificiels pour conserver les plantes de notre Europe (...) C'est une toute autre végétation que celle de l'Égypte et qui se montre frileuse déjà dans cette latitude" (Nerval, 1980: 193-194).

L'utilisation d'un vocabulaire précis et scientifique comme "serres, brouillard artificiel, frileuse ...etc." montre la volonté de Nerval de donner des informations précises loin de toute déformation subjective. On constate aussi comment la technique européenne dans le domaine de l'agriculture, s'érige en modèle et se manifeste dans la description de Nerval. Le voyageur fait une comparaison entre le modèle européen et égyptien. C'est là un effet volontaire de présentation beaucoup plus que le compte rendu d'une réalité physique ou géographique. Il est vrai que les paysages des environs des villes peuvent présenter un caractère aride, mais les romantiques sont les premiers à insister sur cette opposition, à confronter dans une même phrase la ville et le désert qui l'entoure. Ce procédé stylistique tente de remédier en partie à la monotonie de la description. Il suffit au voyageur de poser son regard sur les objets pour constater leurs rapports contrastés. Le contraste chez Lamartine est chargé de produire un effet de pittoresque. Il a une fonction avant tout picturale et esthétique. Chez Pierre Loti, il n'y a pas de passage progressif de l'inculte au cultivé, de l'aride à l'habité. Le paysage se construit chez Loti de façon violemment contrastée, par le moyen des expressions comme "tout à coup":

" Les orangers, les jasmins, les chèvrefeuilles, ceux que les hommes prennent soin d'arroser d'eau du Nil, ont follement fleuri; lorsque nous passons devant les jardin du Vieux Caire, qui alternent avec les maisons croulantes, ce continuel nuage de poussière blanche où nous étouffons s'emplit tout à coup de leur suave odeur; malgré cette sécheresse, malgré cet effeuillement des arbres, les parfums d'un renouveau brusque et enfiévré sont déjà dans l'air." (Loti, 1985: 1006).

L'eau, la verdure et le soleil ont favorisé le développement de toute une imagerie reposant sur le contraste contextuel: nuage de poussière et parfum, fertilité et aridité.

Malgré la stérilité du lieu, son évocation s'enrichit toujours de connotations appartenant au domaine du merveilleux: un monde enchanté que le voyageur n'est pas prêt à oublier.

Le premier regard à distance se révèle très englobant; il s'élabore à partir d'une vue d'ensemble qui comprend le cadre naturel. Chaque composante du paysage est diversement valorisée et laisse présager de ce que sera le regard plus analytique de l'espace oriental en parcourant la cité. Le caractère indigène se rencontre essentiellement dans les quartiers des grandes villes. Les voyageurs mettent en relief le pittoresque des rues indigènes, le caractère singulier des maisons et les caractéristiques architecturales de l'art arabe dans les monuments.

Dès son entrée dans la ville, au grand bazar de Damas, une foule bariolée et superbe attend le voyageur Lamartine. Ce premier contact avec la population syrienne réserve d'agréables surprises au voyageur peu habitué à cette variété ethnique. La vue de cette foule lui donne une idée de spectacle coloré, unique et curieux pour un Européen, propre à charmer les yeux d'un artiste par la diversité des formes et des couleurs:

" Une foule aussi nombreuse que celle des galeries du Palais-Royal, circule tout le jour dans le bazar. Mais le coup d'œil de cette foule est infiniment plus pittoresque. Ce sont des agas, vêtus de longues pelisses de soie cramoisie, suspendus à la ceinture. Ils sont suivis de cinq ou six courtisans, serviteurs ou esclaves. (...) Les officiers et les soldats du pacha d'Egypte, vêtus presque à l'européenne, traînent leurs sabres sur les trottoirs du bazar. (...). Les Arabes de grand désert et ceux de Palmyre sont en foule dans la ville, et circulent dans le bazar: ils n'ont pour vêtement qu'une large couverture de laine blanche, dont ils se drapent à la manière des statues antiques. Leur teint est hâlé, leur barbe noire; leurs yeux sont féroces. (...)" (Lamartine, 1985: 802-803).

La première confrontation avec l'hétérogénéité ethnique est un motif d'exclamation et d'admiration. Lamartine, ravi, est mis en situation de spectateur devant une scène théâtrale, sous un soleil oriental. Cet univers baroque qui plaît par son renouvellement, ses couleurs et par ses accents orientaux très recherchés, est une mise à l'épreuve de la représentation que la France se faisait de l'orientalisme à travers les turqueries.

La comparaison intervient ici comme un instrument qui pervertit le réel, dérouté de sa vision habituelle. Chaque fois que le narrateur veut ôter à l'objet décrit sa qualité de réalité, la rhétorique de l'image intervient. Lamartine dote souvent la réalité d'une intention poétique dont elle est dénuée mais qui naît du regard poétique du voyageur. A travers les comparaisons, l'écrivain essaie de créer quelquefois une réalité dans un décor féerique: " ... le coup d'œil de cette foule est infiniment plus pittoresque".

L'impression immédiate que produit la capitale égyptienne sur E. Schuré, par sa population et son mouvement, est celle d'une Babel africaine, d'un pandémonium de la vie musulmane:

"L'œil, dit-il, est ébloui d'un fourmillement de fez rouges, de turbans bleus, verts, blancs et jaunes, de caftans et de couffièhs multicolores. L'oreille est assaillie d'un mélange strident de toutes les langues d'Europe, d'Afrique et d'Asie. Vertige de sons et de couleurs! (...). L'étranger qui se jette dans ce torrent commence par être noyé dans un tourbillon de races. En quelques minutes, il verra défiler les Abyssiniens de haute taille, drapés de blanc, aux traits fins et majestueux; les Nubiens couleur café, aux lèvres épaisses et sensuelles; les fellahs en chemise bleue, éveillés et goguenards; des

Arméniens, en turban noir, graves comme des moines; de beaux Syriens souples, aux larges yeux luisants; des Persans aristocratiques et dédaigneux; des Coptes sombres; des Juifs au regard humble et perçant; de fiers Arabes et des Bédouins déguenillés" (Schure, 1985: 968- 969).

Le voyageur mobilise, par le biais de la description, plusieurs moyens pour créer un effet de dynamisation. La multiplicité de verbes d'action (se jette, être noyé, défiler) dynamise la description. Le jeu sur le contraste des couleurs concourt au même effet. Ce contraste frappant sur les couleurs permet aussi un jeu sur les perspectives et suggère un effet de mouvement: élégance, beauté et apparition fantastique et progressive des populations de toutes les races.

Le choc de la mémoire culturelle et de la réalité donne au voyage un relief particulier. Le voyageur préfère alors la couleur, le pittoresque, le curieux, à l'étude sérieuse des populations. La ville orientale malgré son aspect monotone est source d'étonnement, d'impressions diverses, de descriptions plus ou moins identiques. Toutes les descriptions ont pour dénominateurs communs la notation de l'étroitesse et de la confusion née de l'enchevêtrement des rues et de leur irrégularité. Il n'est pas un voyageur qui n'ait évoqué les ruelles qui grimpent, descendent, se rétrécissent et se perdent; tout cela dans des contrastes violents d'ombre et de lumière, de bruit et de silence.

Une fois arrivé au Caire, Nerval constate que les rues manquent d'organisation et est surpris par l'aspect général des rues:

" Au Caire, les rues n'ont pas d'écriteaux, les maisons pas de numéros, et chaque quartier, ceint de murs, est en lui-même un labyrinthe des plus complets. Il y a dix impasses pour une rue qui aboutit" (Nerval, 1985: 873).

A Damas, l'impression est la même: désordre sur la voie publique, rues mal pavées et dangereuses, comme le confirme le témoignage de Barrès:

" rues et ruelles s'enchevêtrent, obscures et tortueuses, couvertes le plus souvent de nattes ou de planches, et bordées de maisons bien sales, bâties de boue et de paille hachée. Mais, ne trouvez-vous pas que cette misère et ces demi-teintes favorisent l'activité de l'imagination? Derrière ces murailles secrètes, je désirerais savoir comment on comprend l'amour et la mort" (Barrès, 1985: 814).

La vision nocturne introduit une autre dimension. La nuit, la ville constitue "un espace investi par la peur, une temporalité angoissante, mais aussi un objet contradictoire (qui invite aux conquêtes » (Pichois, 1994: 139).

La nuit, Nerval joue à se faire peur dans les rues du Caire, univers digne de Rembrandt⁽²⁾, peintre néerlandais, célèbre pour ses effets de clair-obscur:

"Qu'espérer de ce labyrinthe, grand peut-être comme Paris ou Rome, ...? Tout cela a été splendide et merveilleux sans doute, mais trente générations y ont passé; partout la pierre croule, et le bois pourrit. Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé, habitée seulement par des fantômes, qui la peuplent sans l'animer. (...) Cependant les moucharabys s'éclairent: ce sont des grilles de bois (...), qui s'avancent sur la rue et font office de fenêtres; la lumière qui les traversent ne suffit pas à guider la marche du passant; d'autant plus que bientôt arrive l'heure du couvre-feu; chacun se

munit d'une lanterne, et l'on ne rencontre guère dehors que des Européens ou des soldats faisant la ronde. (...) Mon drogman Abdallah (...) me parla du danger d'être assassiné ou battu. Heureusement, j'avais acheté un de ces manteaux de poil de chameau nommés machlah qui couvrent un homme des épaules aux pieds; avec ma barbe déjà longue et un mouchoir tordu autour de la tête, le déguisement était complet." (Nerval, 1985, 860-861).

Les rues prennent, dans les souvenirs des voyageurs, un relief saisissant où se mêlent le fantastique, le merveilleux, l'angoisse et le plaisir. Les voyageurs semblent se contenter de leurs premières impressions sans donner une explication de cette réalité orientale. Expliquer un tel phénomène oriental lui enlèverait une partie de son pittoresque. Rester sur ces impressions excite l'imagination du voyageur: la rue devient pour lui, non seulement une configuration spatiale, mais aussi une atmosphère qui se rattache à tout un univers merveilleux de légendes: un monde secret, mystérieux, le monde de son enfance; rien n'y manque, pas même le fantastique né de la nuit.

La sensibilité au charme et au mystère de l'entrelacement des rues n'empêche nullement les appréciations hygiénistes.

La ville d'Alexandrie semble décevoir la sensibilité de Chateaubriand qui note:

"L'Alexandrie me sembla le lieu le plus triste et le plus désolé de la terre. (...). Partout la nouvelle Alexandrie mêlant ses ruines aux ruines de l'ancienne cité; un Arabe galopant sur un âne au milieu des débris; quelques chiens maigres dévorant des carcasses de chameaux sur la grève." (Chateaubriand, 1985: 836-837).

Ce désordre ne manque pas de pittoresque mais l'aspect grotesque prenant le dessus, le voyageur se trouve contraint d'en faire une composante inhérente à la couleur locale.

Ces inconvénients urbains, qui heurtent dans un premier temps la sensibilité des voyageurs, ne deviennent pas pour autant leur préoccupation essentielle. Car dire la ville, comme le souligne Paule Petitier, ce n'est pas la montrer, mais exprimer son opacité, suggérer l'invisible. (Petitier, 1994: 84).

La saleté des ruelles devient au cours du XIX^{ème} siècle un des thèmes obligés du voyage en Orient. Mais le voyageur doit aller au-delà de la saleté, la franchir pour aller vers l'observation et la contemplation des divers spectacles qui le guettent dans les rues si particulières; les marchands, les artisans occupent des ruelles entières, d'où des inventaires dressés différemment selon la perception de chacun. Le voyageur Fromentin se laisse pousser par le torrent jusqu'aux entrailles mêmes de la cité africaine et dans le labyrinthe des bazars du Caire, il note:

"Ici s'ouvrent de grands magasins de meubles sculptés de nacre avec un papillotement de lumière blanche; là étincellent les cuivres ouvragés, plateaux, vases, aiguères; d'énormes et innombrables lampes en bronze forgé et ajouré pendent au plafond comme des encorbellements de mosquées; les brûles-parfums se dressent comme des minarets évoquant un rêve d'Alhambra, pendant que les ouvriers travaillent au fond des ateliers et que des centaines de marteaux battent le métal. Vous continuez votre promenade, ébloui, inquiet par toute cette fantasmagorie de l'art décoratif. Voici les laines entassées et les soies ruisselantes. Dans la ruelle, les vendeurs déroulent sous vos yeux des écharpes tentatrices. (...) On longe des montagnes de selles arabes, des portiques de pantoufles aux formes les plus

extravagantes. (...) sous le flamboiement farouche des trophées de fusils, de poignards, de lames incrustées de pierres précieuses, s'ébauche une vision rapide de toute l'épopée sarrasine; sous le frôlement des dentelles, des zibelines, des plumes d'autruche, le souffle tiède des harems vous effleure la joue. Puis, des fleuves de parfums vous suffoquent: musc, santal, benjoin et gingembre" (Fromentin, 1985: 970-971).

Charles Reynaud déplore la dépréciation considérable qu'ont subi les deux grandes industries de Damas:

" Depuis plusieurs siècles on n'y fabrique plus que des lames d'une trempe médiocre. Cette décadence date déjà du XIVème siècle, de la conquête de la Syrie par Tamerlan, qui transporta en Perse les meilleurs ouvriers. Aujourd'hui les sabres de Damas ont cédé leur réputation à ceux du Korassan. Les armes des anciennes fabriques se vendent à des prix fabuleux. D'autre part, les manufactures d'étoffes, quoiqu'elles aient conservé une assez grande activité, sont loin de mériter leur ancienne renommée; elles ont à soutenir la rude concurrence des étoffes de Broussa et d'Alep, et même des produits français qu'on expédie en Orient. Les nombreuses caravanes qui viennent de la Perse, de l'Arabie et de l'Inde, suppléent largement à la décadence de l'industrie locale; les chameaux de Bagdad arrivent chargés de ce pur café de Moka qui est devenu si rare en Turquie, et la Perse y expédie son meilleur tombac. Ce sont ces privilèges précieux qu'envient surtout aux heureux Damasquins les habitants de Smyrne et de Stamboul" (Reynaud, 1985: 809).

Lamartine décrit la boutique orientale et note sa simplicité:

" Le grand bazar a environ une demi-lieue de long. Les bazars sont de longues rues, couvertes par des charpentes très élevées, et bordées de boutiques, d'échoppes, de magasins, de cafés; ces boutiques sont étroites et peu profondes; le négociant est assis sur ses talons devant sa boutique, la pipe à la bouche, ou le narguilé à côté de lui" (Lamartine, 1985: 804).

Et à l'intérieur, c'est le fouillis le plus original, le plus surprenant, l'entassement le plus divers:

" Les marchands de comestibles sont ceux dont les magasins offrent le plus d'ordre, d'élégance, de propreté et attrait à l'œil. Le devant de leurs boutiques est garni d'une multitude de corbeilles remplies de légumes, de fruits secs et de graines légumineuses dont je ne sais pas les noms, mais qui ont des formes et des couleurs vernissées admirables, et qui brillent comme de petits cailloux sortant de l'eau. Les galettes de pain, de toute épaisseur et de toute qualité, sont étalées sur le devant de la boutique; il y en a une innombrable variété pour les différentes heures et les différents repas du jour: elles sont toutes chaudes, comme des gauffres, et d'une saveur parfaite. Nulle part je n'ai vu une si grande perfection de pain qu'à Damas: il ne coûte presque rien" (Lamartine, 1985: 806).

L'image de l'Orient baroque, de son fouillis, est là tout entière. Nombreux sont les voyageurs, qui recherchent, non le caractère purement oriental, mais tout ce qui, de

loin ou de près rappelle l'opposition Orient-Occident. Si l'indigène a perdu une partie de sa cruauté originelle, il l'exerce encore à l'étal du boucher qui dans un coin, à l'écart égorge quelques bêtes suspendues par les pieds à un mur en ruine:

"à l'air hagard et féroce de cet homme, à ses bras ensanglantés, vous croiriez qu'il vient plutôt de tuer son semblable que d'immoler un agneau" (Chateaubriand, 1964: 284).

Dans un tel tableau, nous ne trouvons pas d'analyse purement économique, sociale ou sanitaire: le voyageur s'attache aux spectacles surprenants. Ce qui n'est qu'un boucher, devient sous la plume de Chateaubriand un personnage fantastique, sanglant, d'une cruauté impressionnante, propre à effrayer l'individu le plus rustre ou le plus éclairé.

Dans la collection de tableaux orientaux qu'affectionne le voyageur Louis Bertrand, prend place une échoppe fort bizarre qu'il a aperçue au cours d'une promenade dans le bazar de Boulaq:

" Dans une boulangerie, un enfant dormait, couché tout nu sur les pains, la figure mangée par les mouches qui se collaient aux commissures des paupières chassieuses. De gros bracelets luisaient dans la crasse de ses bras et de ces jambes. Et je vis un petit âne fripon voler un pain qui servait d'oreiller à l'enfant et se sauver au grand galop. Cela fit une émeute dans la rue." (Bertrand, 1985: 1014).

Le bric-à-brac, la saleté sublimée, deviennent des splendeurs visuelles, d'où cependant, ne sont pas exclus l'aspect primitif, la dérision, l'ironie. L'auteur est avant tout un observateur qui pense aussi aux lecteurs français assoiffés de nouveauté, d'étrangeté et de sensationnel. Le voyageur essaye toujours de rapprocher le monde oriental en le comparant à son monde; il ne pénètre pas la vie orientale, ce qui ne l'empêche pas d'être curieux des phénomènes autochtones.

Attiré par le pittoresque des vieux quartiers orientaux, le voyageur peut manquer d'observer l'architecture singulière des maisons et les différences de construction suivant les régions. Un obstacle entrave cette recherche esthétique: la difficulté d'entrer dans un intérieur indigène. Pour donner au lecteur une idée de la disposition intérieure et de l'ameublement il devra être invité.

La ville est "un emboîtement d'intériorités et le noyau de son intimité la plus invisible, est sans aucun doute le foyer" (Petitier, 1994: 84). Dans leurs récits, les voyageurs sont attentifs au caractère des demeures individuelles, des maisons qui composent la ville. Les maisons du quartier arménien à Damas, décrites par Lamartine sont

"construites de boue; elles sont percées, sur la rue, de quelques petites et rares fenêtres grillées, dont les volets sont peints en rouge. Elles sont basses, et les portes surbaissées ressemblent à des portes d'étables" (Lamartine, 1985: 802).

Dans la ville d'Antioche, Ferrières-Sauveboeuf affirme que les maisons

"sont bâties en pierres de taille et couvertes en toiles, elles ne sont point faites de boue et les toits sont encore moins revêtus de chaume" (Ferrières-Sauveboeuf, 1970: 187-188).

Simplicité, primitivité, obsolescence, mais aussi rusticité caractérisent

l'architecture de ce village.

Plus que les différences, l'uniformité a retenu l'attention; uniformité dans le modèle, la disposition intérieure, la simplicité et le manque d'entretien. Il est courant que les auteurs consacrent une partie de leur récit à la description d'une habitation locale en utilisant un vocabulaire identique, en insistant sur son aspect pauvre, malpropre, informe sans être répugnant. Lamartine s'essaie à l'étude de l'architecture de la ville de Beyrouth:

"Les maisons de la ville s'élevaient confusément groupées, les toits des uns servant de terrasses aux autres. Ces maisons à toits plats, et quelques-unes à balustrades crénelées, ces fenêtres à ogives multipliées, ces grilles de bois peint qui les fermaient hermétiquement comme un voile de la jalousie orientale, ces têtes de palmiers qui semblaient germer dans la pierre, et qui se dressaient jusqu'au-dessus des toits, comme pour porter un peu de verdure à l'œil des femmes prisonnières dans les harems" (Lamartine, 1985: 713).

Des réflexions plus approfondies sur la maison libanaise permettent de saisir les particularités qui, selon Lamartine, la distinguent des autres. La forme et la disposition sont identiques; la seule différence est le toit. Les maisons répondent à une triple exigence: climatique, sociale, religieuse; Lamartine est surpris par leur adaptation à ces trois exigences:

" Chaque maison ici n'est guère composée que d'un souterrain qui sert de cuisine, et d'une chambre où couche toute la famille, quelque nombreuse qu'elle soit. Dans un tel climat, la vraie maison, c'est le toit construit en terrasse. C'est là que les femmes et les enfants passent les journées et souvent les nuits. Devant les maisons, entre les troncs de quelques mûriers ou de quelques oliviers, l'Arabe construit un foyer avec trois pierres, et c'est là que sa femme lui prépare à manger. On jette une natte de paille sur un bâton qui va du mur aux branches de l'arbre. Sous cet abri se fait tout le ménage. Les femmes et les filles y sont tout le jour accroupies, occupées à peigner leurs longs cheveux, à les tresser, à blanchir leurs voiles, à tisser leurs soies, à nourrir leurs poules, ou à jouer et à causer entre elle, comme dans nos villages du midi de la France, le dimanche matin, les filles se rassemblent sur les portes des chaumières." (Lamartine, 1985: 714).

L'usage des formes démonstratives et du pronom personnel est une particularité stylistique dans le récit de Lamartine. L'utilisation des démonstratifs d'insistance (c'est, ...) et du pronom personnel "on", raccourcit la distance entre le sujet et l'objet.

Plus sectaire, plus prosaïque, Lamartine refuse à l'indigène tout génie créateur. L'aspect extérieur des habitations donne, selon lui, une apparence lourde de prison: "femmes prisonnières dans les harems". Il traduit le désintérêt de la population pour tout ce qui est en dehors de sa vie intime. A ce niveau, le voyageur n'étudie pas les principes architecturaux pour ce qu'ils sont, mais plutôt pour ce qu'ils symbolisent. Selon Loti, ils sont en effet, éminemment représentatifs de la jalousie et de la cruauté inhérentes à la vie orientale; ils introduisent un univers où fraîcheur, merveilleux et illusions se conjuguent. Cette vision développe en fait les fantasmes véhiculés par les contes de l'imagination qui croit un moment s'infiltrer dans les secrets de l'Orient. Si le musulman protège avidement sa vie privée, il ne peut le faire qu'en fermant sa maison assimilable à une prison ou même à une tombe:

" Ces maisons cependant, avec leurs fenêtres grillagées comme celles des harems, n'ont rien de particulier, - rien que d'être closes, et d'être muettes
" (Loti, 1985: 1004).

A la vue de ces maisons de pierre, renfermées dans un passage de pierres, Loti se demande si ce ne sont pas là les monuments confus d'un cimetière au milieu d'un désert
" Portes et fenêtres sont closes: nulle part rien ne bouge, et le silence est, de premier abord, pareil à celui du désert alentour." (Loti, 1985: 1003).

A Damas, "bougés et palais ont la même apparence extérieure" (Reynaud, 1985: 808). Mais lorsque le voyageur peut avoir accès à l'intérieur, il est surpris par l'élégance de ces habitations. Derrière ces murs misérables se cachent des habitations élégantes, où l'imagination arabe a déployé ses plus gracieuses fantaisies.

"La partie la plus originale de ces maisons est une cour intérieure qui communique avec la rue par un corridor étroit et voûté. Au milieu s'élève un bassin en relief dont les parois extérieures sont revêtues de plaques de marbre aux couleurs variées, qui sont disposées capricieusement en mosaïque; l'eau y flue par quatre siphons de formes diverses. Sur la corniche de ce petit mur de marbre sont placés des vases de fleurs, et un saule pleureur abaisse sur l'eau ses rameaux garnis de feuilles légères, semblables à des franges de soie. Dans la cour, sont répandus quelques orangers ou quelques citronniers entremêlés de massifs de roses, de myrtes touffus, de jasmins arrondis en berceau. Les murs sont peints de larges raies jaunes et blanches disposées parallèlement; une de leurs faces est percée d'une ouverture qui forme une espèce de portique entouré d'un divan. C'est là que le riche marchand damasquin se retire le soir, à l'abri des froides rosées, pour respirer le parfum enivrant du tombac, pendant que l'eau murmure dans la fontaine et qu'une lanterne en verre de couleur jette une lueur incertaine au milieu des groupes d'arbres. Les appartements intérieurs ne sont pas indignes de cette gracieuse entrée. Le pavé des salons est formé ordinairement de deux plans d'inégale hauteur: la première patrie renferme un bassin octogone avec un jet d'eau; le second plan, auquel on arrive par trois escaliers, est couvert de nattes d'Égypte ou de tapis de Perse, et entouré d'un large divan. Les parois des murs sont revêtues, selon la richesse, de boiseries ou de plaques de marbre, qu'une main habile découpe en arabesques légères peint de couleurs brillantes et rehaussées de moulures d'or. Le plafond de bois peint est orné d'une rosace qui enferme dans ses replis de petits miroirs." (Reynaud, 1985: 808).

Les monuments religieux sont diversement appréciés. Le regard d'ensemble se traduit par des formulations très générales.

Le premier but des voyages de Loti en Orient est artistique et il attache de l'importance à l'art de la pierre; l'étude de la mosquée dans ses écrits, donne une idée générale sur l'art islamique. Au Caire, la fascination de Loti est apparente face à la vision des mosquées dont les minarets dominant la ville des Mille et Une Nuits; il en dénombre d'ailleurs plus de trois mille mosquées au Caire. Loti, par son art de la description qui allie merveilleusement bien la précision et la délicatesse de la forme, nous propose le tableau impressionnant de la grande mosquée du Caire, un monument qui égale les

joyaux les plus précieux:

" Oh! Ce sanctuaire, vu du silencieux jardin, ce sanctuaire où des ors pâlis brillent aux vieux plafonds de cèdre, où des mosaïques de nacre brillent sur les parois et imitent des broderies d'argent qu'on y aurait tendues! Point de faïences, comme dans les mosquées de la Turquie ou de l'Iran. Ici, c'est le triomphe des patientes mosaïques: les nacres de toutes les couleurs, et tous les marbres, et tous les porphyres, découpés en myriades de petits morceaux précis et pareils, assemblés ensuite pour composer les dessins arabes n'empruntant rien à la forme humaine, non plus qu'à aucune forme animale, mais rappelle plutôt ces cristallisations variées à l'infini que l'on découvre au microscope dans les flocons de la neige. C'est toujours le mihrab qui est orné avec la plus minutieuse richesse; en général des colonnettes de lapis, intensément bleues, s'y détachent en relief, encadrant des mosaïques si délicates qu'elles ressemblent à des brocarts ou à des dentelles"(Loti, 1985: 1001).

Chateaubriand, dans son œuvre *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, met en avant la richesse de l'art chrétien en Terre-Sainte, en opposition à la pauvreté et l'infériorité des musulmans:

"Ajoutons qu'un contraste extraordinaire rend encore ces choses plus frappantes; car en sortant de la grotte où vous avez retrouvé la richesse, les arts, la religion des peuples civilisés, vous êtes transportés dans une solitude profonde, au milieu de masures arabes, parmi les sauvages demi-nus et des musulmans sans foi" (Chateaubriand, 1826: 135).

Les remarques de Nerval, lors de son voyage en Orient, après Chateaubriand, ne manquent pas de pertinence; il décrit les monuments et l'art musulman avec une objectivité remarquable. Il se trouve ébahi devant les mosquées que ce soit en Egypte ou en Turquie. En Egypte "des colliers lumineux" et des "versets du Coran" attirent l'attention du poète. Les remarques de Nerval sur l'art musulman sont toutefois moins riches en nombre et en détail que celles de Pierre Loti. Les mosquées marocaines évoquent chez Loti les monuments de l'Alhambra par leurs similitudes architecturales et par leurs décorations: "Les toits de la mosquée Karaouïn et de Moulez-Driss sont couverts de faïences vertes comme ceux de l'Alhambra" (Loti, 1894: 152). Il consacre aussi une longue description à la porte ogivale de Mouley-Ismaïl: "cette porte, qui fut celle du sultan Mouley-Ismaïl le Cruel, contemporain de Louis XIV, est une gigantesque ogive, supportée par des piliers de marbre, et encadrée de festons exquis" (Loti, 1894: 243).

Loti, à l'opposé de Chateaubriand, attribue une originalité à l'art musulman. D'emblée, il relève les caractéristiques vraisemblables qui distinguent les minarets de l'Egypte de celles des turcs.

" Les minarets par milliers s'élèvent de partout comme des épis de blé dans un champ; jusqu'au fond des lointains, on voit se multiplier leurs pointes fuselées; mais au lieu d'être simplement comme à Stambul, des flèches blanches, ils se compliquent ici d'arabesques, de galeries, de clochetons, de colonnettes, et semblent avoir emprunté la couleur fauve des proches déserts" (Loti, 1908: 24).

Dans *La Mort de Philae*, Loti consacre un chapitre aux mosquées d'Egypte dont l'accès est "trop facile", selon lui. Effectivement, il leur reproche de ne pas être aussi

jalousement fermées qu'au Maroc, ou en Turquie. Le chantre de l'Orient remarque l'absence de faïence dans les mosquées égyptiennes qui "sont couvertes de mosaïques de toutes les couleurs" (Loti, 1908: 37). Elles sont pleines de colonnes aux chapiteaux de tous les styles; elles proviennent, selon Loti, des temples païens ou des églises chrétiennes. Tantôt, Pierre Loti compare la coupole égyptienne à "un gigantesque bonnet de derviche", tantôt, elle lui donne l'impression d'un "personnage trapu, à grosse tête" (Loti, 1908: 112). Les dômes égyptiens sont géants et de couleurs fauves ou brunes. Loti fait également allusion aux mihrabs qui "sont des espèces de portiques toujours festonnés et dentelés comme s'ils étaient ruisselants de gouttes de givre" (Loti, 1908: 26).

Couleurs, lumières, formes rivalisent et s'harmonisent dans des effets, des mouvements mystérieux qui font la grandeur de cet édifice. L'auteur insiste sur l'éclairage fantastique des vitraux, art raffiné qui fait de la mosquée l'image de la "magnificence du conte oriental" (Loti, 1991: 477). Cette beauté que le voyageur reconnaît atteint un point de raffinement qui peut en effet subjuguier. Le voyageur s'étonne de découvrir tant de beauté inégalée dans cet édifice religieux de l'Islam. La mosquée, comme une maison particulière, est un ensemble singulier, d'intérêt inégal. Elle intéresse non tant par l'art architectural que par son aspect pittoresque, d'où des jugements ponctuels, des impressions d'ensemble ressenties devant l'édifice. Il est difficile de trouver dans les différents écrits, une étude sérieuse des principes architecturaux, de leur destination.

CONCLUSION:

Les voyageurs-écrivains accordent une grande importance dans leurs descriptions au paysage oriental. Les lecteurs découvrent à travers leurs récits des paysages urbains ou ruraux très variés. Cette variété est la source même d'un pittoresque de type particulier essentiellement fondé sur la rapidité et l'ampleur des contrastes. Un contraste surprend dans le tableau que produisent les voyageurs de la ville orientale: celui d'une ville qui peut revêtir une face lugubre et sombre ainsi qu'un aspect bruyant et coloré. L'aspect noir de la ville orientale, lié à l'aspect désertique de certains lieux, s'oppose à l'animation colorée et multiconfessionnelle des bazars et de certaines rues. Une population que les voyageurs nous décrivent dans tous ses détails, mouvements, occupations et préoccupations. Les voyageurs ont su exprimer la ville orientale par un procédé esthétique relevant du cinéma: l'utilisation continue de "clair-obscur" qui met en valeur tous les visages de la ville orientale.

Les voyageurs ont effectué un voyage initiatique dans la ville orientale, afin d'éduquer le lecteur à regarder autour de lui. La façon dont le voyageur a appréhendé la ville orientale est semblable à celle du peintre, du photographe ou du cinéaste, à l'affût du détail qui offrira à la ville un visage inédit et poétique. Le récit de voyage en Orient met en scène le voyageur qui s'érige en observateur de tout ce qu'il côtoie: la ville constitue un tout intéressant parce qu'elle regorge de détails architecturaux ou autres, que seul un œil aiguisé peut distinguer; la population est une énigme parce que le voyageur va à sa rencontre, cherche à la comprendre afin d'y découvrir sa particularité. La présence du voyageur suscite l'intérêt du lecteur qui appréhende le récit grâce au regard que celui-ci pose sur la ville orientale. Ces voyageurs occidentaux ont su s'approprier

cette ville et ont livré d'elle une image qui leur est propre. Dans chaque regard porté sur la ville orientale, nous débusquons une représentation poétique de la ville telle que le voyageur la conçoit.

La ville se révèle être une sorte de microcosme de la société dans son ensemble. La plupart de nos voyageurs la condamnent sans appel, et s'indignent devant la pauvreté, la saleté et la destruction de certains quartiers qui contrastent avec l'opulence de certains autres. En remettant en cause certains de ses aspects, c'est la société en tant qu'entité qui se voit démystifiée. Se dévoile alors par ce regard la notion du bien et du mal. Son apparence sordide et sans complaisance ne font pas du récit de voyage un vecteur d'évasion conforme à l'image que le public connaissait de l'Orient. Là où le lecteur cherche l'évasion, il ne trouve que la vision. Vision d'un monde ordinaire et quotidien qui ne peut puiser sa beauté et son sens que si on le guette et qu'on s'y attarde, mais qui, dans l'ensemble, est rempli de pessimisme et de fatalisme. L'urbanisation, la saleté et la destruction de la ville orientale se veulent le symbole d'un monde qui se métamorphose et se dénature, d'une société qui se perd, d'un Orient qui se détruit, mais que le voyageur a su immortaliser dans ses moindres recoins, grâce à ses rues, ses bazars, ses monuments, ses maisons et sa population. Finalement, que révéler de la ville orientale de nos voyageurs, si ce n'est qu'il s'agit bien d'une vision poétique de chacun d'eux.

NOTES:

- 1- DÜRER, Albert, peintre allemand (Nuremberg 1471-1528). Il fut le plus grand de la Renaissance et le seul qui puisse être comparé aux grands maîtres italiens à l'époque.
- 2- REMBRANDT (1606-1669), peintre, dessinateur et graveur néerlandais, il fut l'un des plus grands artistes occidentaux du XVIIème siècle, célèbre pour ses effets de clair-obscur. Au cours de sa carrière, il forgea un style personnel, tout à la fois fantastique et poétique, intense, narratif et mystérieux.

REFERENCES:

.....

BARRES, M. 1923 - Une enquête aux pays du Levant, Plon, Paris, in BERCHET, J. C.

- 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- BERTRAND, L. 1910 - Le Mirage oriental, Librairie académique Perrin, Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- BRAHIMI, D. 1980 - Arabes des lumières et Bédouins romantiques, Le Sycomore, Paris.
- BUISINE, A. 1988 - Voile. Exotisme, La Réunion.
- CHATEAUBRIAND, F. de 1826 - Itinéraire de Paris à Jérusalem, Ladvocat Editeur, Paris.
- CHATEAUBRIAND, F. de. 1964- Itinéraire de Paris à Jérusalem, Julliard, Paris.
- CHATEAUBRIAND, F. de. 1968 - Itinéraire de Paris à Jérusalem, Flammarion, Paris.
- DUCHET, C. 1994- La ville siècle. Romantisme, N°83, La ville et son paysage, Armand Colin et Larousse, Paris.
- FERRIERES-SAUVEBOEUF, 1790 - Mémoires historiques des voyages faits en Turquie, en Perse et en Arabie, Tome II, Paris.
- FROMENTIN, E. 1935 - Voyage en Egypte, Aubier-Montaigne, Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- GASPARIN, C. de. 1850- Journal d'un voyage du Levant, seconde édition, 3 vol., Ducloux; Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- LAMARTINE, A. de. 1835 - Voyage en Orient, 4 vol., Gosselin, Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- LAMARTINE, A. de. 1887 - Voyage en Orient, t.2, Hachette, Paris.
- LOTI, P. 1894 - Au Maroc (1890) in o.c., Calmann-Lévy, Paris, t.5, pp. 1-285.
- LOTI, P. 1908 - La Mort de Philae, Calmann-Lévy, Paris.
- LOTI, P. 1908 - La Mort de Philae, Calmann-Lévy, Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- LOTI, P. 1991 - Voyages (1872-1913), Robert Laffont, Paris.
- LUDUC-ADINE, J. 1985 - Exotisme et discours d'art au XIXème siècle. Exotisme et création, l'Hermès, Lyon.
- MICHAUD, J. 1833-1835, Correspondance d'Orient, 1830-1831, 7 vol., Ducollet, Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.

- NERVAL, G. 1851 - Voyage en Orient, Charpentier, Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- NERVAL, G. 1980 - Voyage en Orient, 2 vol., Flammarion (1851), Paris.
- PETITIER, P. 1994 - Michelet et les cités obscures. Romantisme, N°83, La ville et son paysage, Armand Colin et Larousse, Paris.
- PICHOIS, C. et AVICE, P. 1994 - Baudelaire. Romantisme, N°83, La ville et son paysage, Armand Colin et Larousse, Paris.
- PITTE, R. 2003 - Histoire du paysage français: de la préhistoire à nos jours, Tallandier, Paris
- REYNAUD, Ch. 1846 - D'Athènes à Baalbek, Furne, Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- SANSOT, P. 2003, Poétique de la ville, Armand Colin, Paris.
- SCHURE, E. 1898- Sanctuaires d'Orient, Librairie académique Perrin, Paris, in BERCHET, J. C. 1985 - Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- VOGÜE, E. M. de. 1876 - Voyage aux pays du passé, Plon, Paris, in BERCHET, J. C. 1985- Le voyage en Orient, Robert-Laffont, Paris.
- VOLNEY, C.-F. Ch. dit. 1959 - Voyage en Syrie et en Egypte en 1783, La Haye, Paris.