



**HAL**  
open science

# Chaos et création dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval

Vincent Mugnier

► **To cite this version:**

Vincent Mugnier. Chaos et création dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval. Littératures. Université de la Réunion, 2017. Français. NNT : 2017LARE0039 . tel-01761243

**HAL Id: tel-01761243**

**<https://theses.hal.science/tel-01761243v1>**

Submitted on 8 Apr 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.

# UNIVERSITE DE LA REUNION

Ecole doctorale : ED SHS

Thèse de doctorat en langue et littérature françaises.

Vincent MUGNIER

« *Chaos et création dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval* »

Thèse dirigée par Françoise Sylvos (Pr.).

Soutenue le 25 mars 2017.

JURY :

M. Carpanin MARIMOUTOU

M. Daniel SANGSUE

M. Pierre LAFORGUE

## **Résumé :**

Le but de notre travail de recherche a été de montrer de manière méthodique, selon une démarche narratologique, que l'effet d'unité présenté par le récit nervalien résidait dans la fixité de sa structure syntaxique. A cet égard, le choix du *Voyage en Orient* pour support à une telle démonstration pouvait sembler paradoxal: inscrit dans le genre peu codifié de la relation viatique orientale, il est soumis à tous les décentrement ou digressions. Or, il est possible d'identifier derrière le foisonnement de surface une unité logique fondamentale, preuve que plus Nerval se masque, plus il se révèle. Aussi avons-nous envisagé de décliner cette dimension synergique associant l'unité à la disparité selon trois modalités complémentaires. En premier lieu: une dialectique syntaxique qui articule la fixité d'une phrase narrative unique à des variables d'ajustement en assurant le renouvellement. En second lieu : une dialectique actantielle mettant en regard l'unité d'un psychodrame identitaire et une série de modulations autofictionnelles. En troisième lieu: la dynamique d'un arc herméneutique où la donnée psychique pathologique trouve, d'une part, une amorce de compréhension dans la configuration narrative puis, d'autre part, une forme de dépassement sublimatoire dans un art poétique singulier: la rhapsodie littéraire. Ambiguïté au demeurant d'une narrativité indéniablement incomplète: comment qualifier de récit un texte fragmentaire récusant toute idée de clôture? Comment s'étonner, du reste, d'une telle incomplétude quand l'utopie orientale relativiste d'une « guérison des cœurs » cache mal, selon un éclairage psychanalytique, une tentative visant à contourner le tabou universel de l'inceste?

**Title :** « Chaos and creation in Gérard de Nerval's *Voyage en Orient* »

## **Summary :**

The aim of our research has been to demonstrate methodically, following a narratological approach, that the effect of unity achieved in Nerval's narrative work lies in the fixity of its syntactic structure. In this context, the choice of 'Voyage en Orient' to support such an argument might seem paradoxical : enshrined as it is in the largely uncoded genre of the Orient travel, it is subject to all manner of shifts and digressions. Yet, it is possible to identify a fundamental logical unity behind the surface proliferation, proof that the more Nerval conceals himself, the more he reveals himself. Consequently our consideration has been focused on developing this synergic dimension associating unity with disparity according to three complementary modalities. In the first instance : a syntactic dialectic which articulates the fixity of a single narrative phrase to variables of adjustment while ensuring renewal. Secondly : an actantial dialectic linking the unity of a psychodrama of identity to a series of autofictional modulations. Thirdly : the dynamic of a hermeneutical arc in which the fact of a pathological psyche finds, on the one hand, the beginnings of an understanding in the narrative configuration and, on the other hand, a form of sublimatory quest in a singular poetic art, namely literary rhapsody. Ambiguity moreover of an undeniably incomplete narrativity : how can one speak of narrative with a fragmentary text rejecting all idea of closure ? Indeed is there any wonder that one should be dealing with such incompleteness when the relativist Oriental utopia of the 'healing of hearts' finds it hard, in a psychoanalytical light, to hide an illusory attempt to circumvent the universal taboo of incest ?

## **Mots-clés :**

Gérard de Nerval, romantisme, voyage en Orient, orientalisme, narratologie, psychanalyse, herméneutique, autofiction, fragment, holisme.

## **Keywords :**

Gérard de Nerval, romanticism, Orient travel, orientalism, narratology, psychoanalysis, hermeneutics, autofiction, fragment, holism.

## Remerciements :

Mes remerciements vont tout d'abord à Françoise Sylvos qui par ses conseils, son soutien et son exemple, m'a guidé tout au long de ce parcours.

Je tiens aussi à remercier toute l'équipe du bureau de recherche DIRE de l'université de la Réunion pour l'encadrement et les conseils apportés.

Merci également aux membres du jury ainsi qu'aux rapporteurs qui ont bien voulu accepter de se pencher sur mon travail.

Que Stéphane Fossard soit également remercié pour son assistance et ses encouragements.

Un grand merci aussi à ma famille : à mes parents en particulier pour leur soutien indéfectible, à mon épouse sans qui rien ne serait possible ainsi qu'à mes enfants pour leur patience !

## **Abréviations :**

*NPI I* : Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome 1, 1989.

*NPI II* : Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome 2, 1984.

*NPI III* : Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome 3, 1993.

# SOMMAIRE<sup>1</sup>

<b>Introduction :</b> .....	<b>8</b>
<b>1. La phrase narrative : archétype et variations.</b> .....	<b>25</b>
<b>Partie 1. La mise en intrigue.</b> .....	<b>26</b>
Chapitre 1. De la numérologie à la narrativité.....	26
1 <i>Décryptage et cercle vicieux.</i> .....	26
2 <i>De l'aporie spéculative à la narrativité.</i> .....	29
Chapitre 2. Enjeux et limites de la mise en intrigue. ....	33
1 <i>Contraintes spatiales et posture rebelle.</i> .....	38
2 <i>Aporie du temps et mise en intrigue.</i> .....	50
<b>Partie 2. Jouer avec la structure : les variables d'ajustement.</b> .....	<b>65</b>
Chapitre 3. Le jeu du voile oriental ou la bonne distance.....	65
1 <i>Incorporer le symbole : enjeux généraux.</i> .....	69
2 <i>Nerval et la sourate coranique Al Nûr (24 ; 31): une rencontre manquée ?</i> .....	81
3 <i>La dialectique de l'ouverture et du repli.</i> .....	90
Chapitre 4. Le sens du dénouement. ....	123
1 <i>Une révélation.</i> .....	126
2 <i>Le grotesque sublime : esthétique et syntaxe.</i> .....	137
<b>Partie 3. Comment articuler le drame aporétique individuel au récit collectif ?</b> .....	<b>166</b>
Chapitre 5. L'ambivalence d'une archéologie polymorphe.....	170
1 <i>Enjeux généraux d'une herméneutique historique: sonder, comprendre, dénouer.</i> .....	170
2 <i>L'appel du passé.</i> .....	172
3 <i>L'archéologue généalogiste ou la reconstitution de la famille rebelle idéale.</i> .....	173
4 <i>L'esprit de l'utopie : articuler le non au « principe espérance ».</i> .....	177
5 <i>Point-limite de la démarche herméneutique: la scène tragique ou « l'histoire de tous les crimes ».</i> .....	179
Chapitre 6. De Hakem à Adoniram : variations autour de la question de l'action politique. .....	182
1. <i>L'Histoire du calife Hakem ou les virtualités d'une parole armée.</i> .....	189
2 <i>De Hakem à Adoniram: variation autour de la figure de l'homme providentiel.</i> .....	212
3 <i>La question de la révolution et le sens de la catastrophe.</i> .....	237
Chapitre 7. Histoire et chimères.....	262
1 <i>Au commencement était l'histoire.</i> .....	263

---

<sup>1</sup> Pour un descriptif plus complet de notre étude, nous proposons une table des matières à la fin de l'ouvrage.

2 <i>Brisures</i> .....	264
3 <i>La grande scène historique</i> .....	267
4 <i>La mort expiatoire : mourir d'aimer</i> .....	273
Conclusion partielle : ouvrir le cercle ? .....	279
<b>2. Jeu de rôles : autofictions orientales</b> .....	<b>286</b>
Introduction: vers une définition du personnage oriental nervalien. ....	287
1 <i>Entre adhésion et dénégation</i> .....	291
2 <i>La promesse du signifiant</i> .....	295
3 <i>Typologie succincte du personnage oriental</i> .....	297
<b>Partie 1 : antagonisme et distance</b> .....	<b>308</b>
Chapitre 1. Le <i>ferouer</i> , de l'érudition mazdéenne à la psychanalyse. ....	308
1 <i>La figure du ferouer : du comparatisme religieux à la psychanalyse</i> .....	310
2 <i>L'image de la toute-puissance : genèse et typologie du double rival</i> .....	324
Chapitre 2. La reine de Saba ou les ambiguïtés d'un mythe religieux rentré dans la prose. .....	374
1 <i>L'inscription nervalienne dans le mythe de la reine de Saba</i> .....	376
2 <i>Dialectique de l'un et du divers : dégradation et non révélation</i> .....	380
3 <i>Subvertir le mythe ou en confirmer la vitalité ?</i> .....	390
4 <i>Mise en perspective intertextuelle: grandeur et décadence de l'imagination de Nodier à Flaubert</i> .....	410
5 <i>Balkis ou l'ambivalence du mouvement : entre ouverture centrifuge et clôture circulaire</i> . 423	
<b>Partie 2 : autofictions ethnoculturelles</b> .....	<b>438</b>
Chapitre 3. L'utopie orientale d'une rééducation sentimentale. ....	442
1. <i>Conjurer la mort de Pan : un tropisme inabouti</i> .....	443
2 <i>Islam et cultes orientaux : l'utopie d'une sexualité sacrée</i> .....	445
3 <i>Les vêpres des druses</i> .....	452
Chapitre 4. La mise en scène du <i>Caragueuz</i> stambouliote : autoportrait en marionnette grotesque. ....	457
1 <i>Prolégomènes : l'état de la recherche</i> .....	459
2 <i>Caragueuz en 1850 : la place de Nerval</i> .....	460
3 <i>L'utopie des marges</i> .....	469
4 <i>Caragueuz : homo duplex ou les ambiguïtés d'une transposition dramatique orientale</i> ....	475
Chapitre 5. Guérir l'homme malade ? Autoportrait en sultan mélancolique. ....	486
1 <i>Qu'est-ce qu'un Turc ? Empathie et idéologie</i> .....	488
2 <i>Un portrait en diptyque : de la mélancolie à la résurrection</i> .....	495
3 <i>Les ombres du harem : la destinée de la kadra</i> .....	508
<b>Partie 3. Les rhapsodies orientales, un art poétique</b> .....	<b>519</b>

Chapitre 6. Portrait de l'écrivain en rhapsode oriental : de l'autofiction spéculaire à l'art poétique.....	522
1 <i>La figure du rhapsode ou l'éloge paradoxale de la marge.</i> .....	522
2 <i>La rhapsodie littéraire : un nouvel art poétique.</i> .....	526
Chapitre 7. Les crevasses viennoises.....	538
1 <i>Un collage.</i> .....	540
2 <i>Pandora ou le centre vaquant.</i> .....	545
3 <i>La tyrannie du tout : de la poétique à la pragmatique.</i> .....	567
Conclusion : autofictions orientales.....	574
<b>Conclusion générale: chaos et création.</b> .....	<b>578</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>591</b>
<b>Index des noms de personnes et de personnages.</b> .....	<b>606</b>

# Introduction :

Les rhapsodies orientales nervaliennes, une approche narratologique du *Voyage en Orient*.

## 1 Quel objet d'étude ? En vue de quel objectif ? Les raisons de ce choix.

Que te dirai-je encore, mon ami ? Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard ?<sup>2</sup>

Ces réflexions rétrospectives du diariste du *Voyage en Orient* à l'attention d'un destinataire fictif ont de quoi surprendre. La question rhétorique qu'il formule, n'appelant aucune contestation, opère en effet comme une antiphrase: comment un texte dénué d'intérêt, composite et sans unité, aurait-il pu soutenir l'attention d'un lecteur sur près de huit cents pages ? Certes, l'ouvrage publié en 1851 par l'éditeur Gervais Charpentier s'apparente à une mosaïque. Notre auteur se livre, d'une part, au collage de deux expériences autobiographiques indépendantes: le séjour de novembre 1839 à février 1840 à Vienne ; le périple oriental au Caire, au Liban puis à Constantinople durant l'intégralité de l'année 1843. Il effectue, d'autre part, la compilation littéraire d'une série de prépublications journalistiques couvrant une période de onze années : de 1840 à 1851. Or, à rebours de cette apparente disparité, le *Voyage en Orient* nervalien se caractérise par un singulier effet d'unité.

Comment identifier et définir cette unité paradoxale? Tel sera l'enjeu principal de ce travail de recherche.

Avant d'envisager selon quels angles méthodologiques et épistémologiques aborder une telle question, il nous semble opportun de revenir sur ce que nous pourrions appeler une évidence partagée: l'unicité de l'œuvre. En effet, le lecteur de Nerval sait fort bien que des analogies sont identifiables de texte en texte: mêmes expressions réutilisées parfois avec variation, récurrence de scènes d'amours contrariées, réécriture de souvenirs identiques associés à des lieux symboliques: *matières* viennoise, napolitaine, valoisienne, etc. Comme l'affirme avec justesse Max Milner : « (L'œuvre nervalienne) a ceci de fascinant pour la critique qu'on peut y circuler comme dans un paysage où tout communique »<sup>3</sup>. De la même manière, les études s'étant attachées à analyser le *Voyage en Orient* ont également insisté sur l'unicité

---

<sup>2</sup> *NPI II*, p. 790.

<sup>3</sup> Max Milner, « Préface » in Michel Brix, *Les Déeses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 7.

de cette œuvre particulière. Gérard Schaeffer, proposant une approche formaliste<sup>4</sup>, a eu à cœur de montrer que l'ouvrage était régi par une stricte unité compositionnelle, ensemble articulé autour du mythe de la création :

Loin d'apparaître comme le témoignage d'un périple à travers l'Orient, le *Voyage* montre dès l'abord que le rôle essentiel revient à la création poétique, à ses joies et à ses difficultés, toutes concrétisées dans la nature et les fonctions du personnage mythique principal, Adoniram<sup>5</sup>.

De nombreux auteurs ont également identifié comme pilier fondateur l'unité d'une quête mystique sous l'égide du « féminin céleste ». Citons, ainsi, cette affirmation synthétique de Daniel Sangsue :

La dispersion et le désordre apparents du *Voyage* ne doivent donc pas nous masquer son organisation profonde, ce qui l'oriente véritablement : un trajet intérieur, une quête existentielle<sup>6</sup>.

Notre ambition sera de montrer que l'unité du *Voyage en Orient* est directement et intrinsèquement liée à son caractère narratif. Précisons d'emblée que la notion de récit telle que nous la concevons s'inscrit dans le prolongement de la narratologie, discipline définie par le linguiste Jean-Michel Adam comme « une branche de la science générale des signes – la sémiologie – qui s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certains types de textes »<sup>7</sup>. Il s'agira donc pour nous de tenter d'identifier la logique interne d'un tel récit.

Pourquoi, dans une telle perspective unificatrice, avoir choisi comme objet de notre étude le *Voyage en Orient* ? Nous voudrions montrer qu'en s'inscrivant dans une catégorie générique peu codifiée, lieu de tous les décalages possibles, de tous les jeux avec les *doxas* en vigueur, le texte nervalien confirme paradoxalement sa propre règle. En d'autres termes, nous nous sommes attaché à isoler derrière le foisonnement narratif de surface, d'une part, une phrase narrative aux syntagmes globalement constants, d'autre part, l'existence d'un schéma actantiel aux structures fixes, indépendamment du jeu de masques auquel se livre notre auteur. De manière paradoxale, plus Nerval se déguise, plus il se révèle. Identifier une *structure* puis s'interroger sur les variables d'ajustement qui lui permettent de se renouveler, tel sera l'un des

---

<sup>4</sup> Il s'agit de la seule étude consacrée exclusivement au *Voyage en Orient* ayant été publiée au cours des cinquante dernières années. Certes, d'autres travaux se sont attachés à commenter le texte, mais soit de manière parcellaire, soit en l'associant à d'autres textes nervaliens. Mentionnons ainsi les ouvrages d'Hisashi Mizuno : *Nerval, l'écriture du voyage, l'expression de la réalité dans les premières publications du Voyage en Orient et de Lorely*, Champion, Paris, 2003 ainsi que celui de Ross Chambers : *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, Paris, Corti, 1969. Mentionnons par ailleurs les travaux de Camille Aubaude : *Gérard de Nerval et le mythe d'Isis*, Paris, éd. Kimé, « Détours Littéraires », 1998, ainsi que *Le Voyage en Égypte de Gérard de Nerval*, Paris, éd. Kimé, « Détours Littéraires », 1998.

<sup>5</sup> Gérard Schaeffer, *Le Voyage en Orient de Nerval, Etude des structures*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967, p. 13.

<sup>6</sup> Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987, p. 355.

<sup>7</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984, p. 4.

enjeux majeurs de notre propos. Rappelons en premier lieu l'une des définitions possibles du terme structure: « un ensemble clos de relations internes entre un nombre fini d'unité [...] »<sup>8</sup> selon Paul Ricœur. Ainsi que nous le préciserons par la suite, notre postulat de départ consiste à envisager l'œuvre moins comme tributaire d'une dimension chronologique que logique, système implicite dans lequel chaque élément particulier présente un degré d'interdépendance à l'égard de l'ensemble.

Nous ne nous sommes pas caché la difficulté voire le risque d'aporie présenté par une telle entreprise. En voulant synthétiser une œuvre éminemment riche et foisonnante, ne risquerait-on pas justement d'abolir ce qui fonderait sa spécificité, nivelant pour ainsi dire par le bas un chef-d'œuvre esthétique? La perspective que nous avons tenté d'adopter consiste à envisager qu'une meilleure compréhension de la structure permettrait, au contraire, de réduire l'obscurité prétendue de tel ou tel aspect de l'œuvre. Affirmons également une conviction de départ: nous nions résolument tout ce qui pourrait apparaître comme de l'absurdité, de la gratuité au sein d'une œuvre dûment méditée, travaillée et corrigée. Par ailleurs, en tentant de synthétiser la logique globale du récit nervalien, il nous semble que nous répondons au vœu même de son auteur. Nerval, en effet, en particulier dans l'ultime partie de son parcours, avait manifesté le souci de conférer une cohérence à son corpus littéraire ainsi qu'en témoigne par exemple Jean-Luc Steinmetz dans la préface des *Petits châteaux de Bohême*: « Il s'agit bien pour Nerval de réorganiser à sa guise son existence passée et d'y trouver un semblant de cohérence »<sup>9</sup>. Prenons garde au demeurant de nous laisser entièrement mystifier par l'intention démiurgique d'un auteur qui n'a eu de cesse de « Recompos(er) (s)es souvenirs[...] »<sup>10</sup> afin de leur attribuer une unité rétrospective.

Avant d'envisager brièvement de quelle manière notre auteur investit le domaine générique de la relation viatique orientale, il est nécessaire d'évoquer une des grandes figures de la critique nervalienne: Jacques Bony, qui a consacré une majeure partie de ses recherches au « récit nervalien ». Il s'agissait pour lui, non sans nuances, de présenter l'œuvre dans son aspect évolutif, montrant comment notre auteur, en s'essayant successivement à de multiples genres constitués, aboutissait à l'expression autobiographique. Il associait ainsi le sens du récit à une dynamique de mouvement ainsi qu'en témoignent ces propos :

---

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Seuil, 1984, P. 61.

<sup>9</sup> *NPI III*, p. 1146.

<sup>10</sup> « Sylvie », *Les Filles du feu*, *NPI III*, p. 544.

Nous cherchons donc à suivre le mouvement qui mène Gérard des essais dans le domaine romanesque et des multiples formes qu'il donne au récit bref, à la conquête d'une première personne qui permettra l'invention d'un nouveau récit autobiographique<sup>11</sup>.

Sans nier l'importance de la généricité dans son processus de création ni la dimension indéniablement évolutive de son œuvre, nous considérerons donc de notre côté que tout récit nervalien, quel qu'il soit, possède sa logique intrinsèque, véritable structure, indépendante de toute variabilité chronologique ou culturelle. Notre travail se voudrait ainsi, d'une certaine manière, une tentative complémentaire à cette étude de très grande valeur.

## 2 Pourquoi avoir choisi le *Voyage en Orient* pour illustrer l'unité du récit nervalien ?

Pourquoi avoir choisi *Le Voyage en Orient*, œuvre qui se caractérise par la disparate, le foisonnement, comme support paradoxal d'un travail consistant à identifier l'unité narrative ? Il nous est apparu que ce texte constitué d'une multitude de récits en apparence hétéroclites: des poursuites amoureuses du diariste à Vienne aux contes orientaux enchâssés en passant par une série d'anecdotes glanées en chemin, pouvait faire office de véritable laboratoire narratif.

En premier lieu, parce que notre auteur, se fondant sur la relative liberté compositionnelle qu'autorise le genre de la relation viatique, joue à varier les registres: du burlesque au tragique, tenté par le romanesque puis dégonflant dans le comique ou la fatalité une telle prétention. En effet, s'inscrire explicitement dans la catégorie générique du voyage en Orient moderne<sup>12</sup> inaugurée en 1811 par Chateaubriand avec son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* permet de développer cette dimension hétérogène comme l'affirme Jean-Claude Berchet:

On refuse [...] les contraintes de genre, pour emprunter au roman la diversité de ses techniques narratives : lettre, journal, description, portrait, méditation lyrique, dialogue, etc. Mais leur mise en œuvre, non soumise à une intrigue, est des plus libres ; il en résulte une cohésion moindre, une déconstruction, une pratique de la discontinuité qu'on suppose reproduire le rythme même de la vie de voyage<sup>13</sup>.

Plus profondément encore, l'une des particularités majeures de l'œuvre est à identifier dans sa structure énonciative spéculaire. En effet, en plaçant en miroir un récit enchâssant assumé par un narrateur homodiégétique et une série de récits enchâssés mettant en scène des

---

<sup>11</sup> Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, Paris, Corti, 1990, p.22.

<sup>12</sup> En intitulant en 1851 le plus conséquent de ses ouvrages jamais publié *Voyage en Orient*, Gérard de Nerval affirme de la manière la plus explicite qui soit son inscription à l'intérieur d'un genre, un tel titre, pouvant même être qualifié de métagénérique selon la terminologie de Gérard Genette. (Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987.)

<sup>13</sup> Jean-Claude Berchet, « Introduction », *Le Voyage en Orient, Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIXème siècle*, Paris, Laffont, 1985, p. 11.

figures « orientales » tantôt mythiques comme Adoniram, figure tutélaire de la franc-maçonnerie spéculative ou ethnoculturelles comme la marionnette stambouliote Caragueuz, notre auteur démultiplie les virtualités de transposition identitaire. Avant d'assumer l'usage unilatéral de la première personne dans certaines de ses œuvres les plus tardives comme *Octavie*, *Sylvie*, *Pandora* ou *Aurélia*, Nerval déploie au cœur de son univers oriental toutes les virtualités projectives de ce que Serge Doubrovsky nomme l'autofiction:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau<sup>14</sup>.

Se démarquant de la démarche de l'auteur des *Confessions*, Gérard de Nerval se peint de biais, image d'un moi éclaté entre le « je » voyageur et une série d'*avatars* orientalisés. Notre auteur tire en effet parti de la propension du récit de voyage en Orient à recueillir des récits autochtones appartenant souvent à la tradition orale: que l'on songe, exemples parmi tant d'autres, à Lamartine qui transcrit un fragment de l'épopée préislamique d'*Antar*<sup>15</sup> ou encore au saint-simonien Ismaïl Urbain transcrivant le conte *d'Ismaïl El Açad*<sup>16</sup>. Or, le traitement réservé par Nerval au matériau culturel oriental est bien particulier. Il ne s'agit pas seulement pour lui de recueillir les précieuses traces d'une tradition orale sur le point de disparaître mais d'incorporer littéralement l'authenticité du fait culturel à la structure même de ce qu'il est convenu d'appeler son mythe personnel<sup>17</sup>. Poser l'altérité comme le fantasme d'une résolution à la quête identitaire, tel est bien le pari relevé par notre auteur. Se grimer à l'orientale, se revêtir symboliquement du *macclah* rayé des bédouins, en sus de l'ostentation ludique<sup>18</sup>, correspond ainsi pour lui à un besoin de décentrer, de relativiser des problèmes traités par l'Occident de manière unilatérale: en l'occurrence les questions de la folie et de la sensualité. Espace mythique, à l'intersection de la culture livresque et de la réalité ethnoculturelle arabo-ottomane, l'Orient apparaît en effet comme le lieu tout désigné d'une remise en question des certitudes européennes. Ainsi que le précise le diariste au Caire: l'Orient est « un monde qui est la parfaite

---

<sup>14</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, p. 4.

<sup>15</sup> Alphonse de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un Voyage en Orient*, éd. de Sophie Basch, Paris, Gallimard, p. 506-533.

<sup>16</sup> Philippe Régnier (éd., notes et postf.), *Ismaïl Urbain, Voyage d'Orient suivi de Poèmes de Ménilmontant et d'Égypte*, Paris, L'Harmattan, p.148-154.

<sup>17</sup> Mentionnons à ce titre l'étude déjà ancienne de Marie-Jeanne Durry, *Nerval et le mythe*, Paris, Flammarion, 1956.

<sup>18</sup> Il est vrai qu'une telle pratique du déguisement à l'orientale fait partie des poncifs de la relation viatique orientale. Lamartine y sacrifie, tout comme Gautier, Flaubert, Du Camp, etc.

antithèse du nôtre »<sup>19</sup>, propos semblant faire écho à ceux du célèbre aliéniste Jacques-Joseph Moreau de Tours, lequel affirmait un peu auparavant en 1843 :

Il y a, dans la nature humaine, un dualisme dont les deux termes partagent, en quelque sorte, le globe en deux parties, l'Orient et l'Occident<sup>20</sup>.

Aussi la relation viatique nervalienne relativise-t-elle en premier lieu l'anathème occidental qui voue le fou aux gémonies. Du *Melbous*, inspiré de Dieu, à *Medjnoun*, l'amoureux platonicien de Leïla en passant par le calife fatimide Hakem dont les actions insensées en apparence sont justifiées par une raison transcendante, se dessine au fil des pages du *Voyage* un paradoxal éloge de la folie. Nul doute qu'il ne s'agisse d'un plaidoyer *pro domo* indirect de la part d'un Nerval ayant eu à subir les rigueurs et les humiliations de l'enfermement asilaire durant près d'un an et demi<sup>21</sup>. De la même manière, sont également mises en question les conceptions occidentales ayant trait au domaine de la sensualité, véritable poncif de l'orientalisme tant pictural que littéraire comme l'affirme Alain Corbin :

Afrique du Nord et, plus largement, l'Empire ottoman [...] constituent les théâtres les plus révélateurs des fantasmes et des désirs inassouvis du Blanc d'Occident<sup>22</sup>.

Il s'agira plus spécifiquement pour Nerval de tenter de retrouver l'innocence d'un paganisme placé sous l'égide du « féminin céleste », conjuration du principe chrétien, « religion sévère » qui a aboli « l'hymen fécond de l'homme et de la terre »<sup>23</sup>. Contrepoint à un Occident paradoxal où « l'on cherche à éteindre les sens »<sup>24</sup>, l'Orient musulman « ne signale aucun péché dans (une telle) ardeur [...] »<sup>25</sup>. Aussi n'est-ce qu'au sein du *Voyage en Orient* que Nerval se permettra d'aller aussi loin dans l'évocation de cette thématique: sexualité communautaire sacrée des Druses rapportée par un Marseillais égrillard, évocation de la marionnette phallique *Caragueuz* à Stamboul, glorification de l'acte d'amour entre le sultan Abdul-Medjid restauré dans sa puissance et une jeune *cadine* lors de la fête sacrée du Baïram.

---

<sup>19</sup> *NPI III*, p. 301.

<sup>20</sup> Jacques-Joseph Moreau de Tours, « Recherches sur les aliénés en Orient. Notes sur les établissements qui leur sont consacrés à Malte (île de), au Caire (Egypte), à Smyrne (Asie-Mineure), à Constantinople (Turquie) », *Annales médico-psychologiques*, t.1 1843, page 116.

<sup>21</sup> Affirmons d'emblée cependant que les méthodes thérapeutiques préconisées par les docteurs Esprit puis Emile Blanche se caractérisaient par leur relative douceur et l'empathie manifestée par l'aliéniste à l'égard du pensionnaire. Voir à ce sujet l'ouvrage de Laure Murat *La Maison du docteur Blanche*, Paris, Lattès, 2001.

<sup>22</sup> Alain Corbin, *Histoire du corps 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 197.

<sup>23</sup> *NPI II*, p. 253.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 642.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 786.

Or, si notre auteur, en projetant son identité éclatée en *avatars* dans un univers oriental aux virtualités régénératrices semble pouvoir échapper aux apories occidentales, cette dimension régénératrice reste fondamentalement inaboutie. En contrepoint aux fantasmes de renaissance, notre auteur oppose le statisme d'une phrase narrative aux syntagmes constants en dépit de toutes les modulations de surface. Tout se passe en effet comme si Nerval mettait strictement en balance un tropisme centrifuge utopique à destination d'une ouverture culturelle aux vertus transformatrices et la prégnance d'un scénario archétypal intime, tropisme centripète sans doute indirectement tributaire, ainsi que nous l'envisagerons, d'un indépassable déterminisme psychique. Relevons simplement, à titre d'exemple cocasse mais significatif, que Nerval fait jouer son ithyphallique Caragueuz dans une pièce, vraisemblablement inventée par ses soins, intitulée de manière hautement paradoxale: « Caragueuz victime de sa chasteté. »

Au terme de cette revue éminemment lacunaire de ce qui fonderait les spécificités de la relation viatique orientale nervalienne, il nous semble légitime d'affirmer le caractère génésiaque d'un tel ouvrage. Certes, le moi nervalien s'y présente caché, pulvérisé entre l'instance auctoriale du diariste et une série de projections identitaires orientalisées. Au demeurant, ce jeu paradoxal d'exhibition et de dissimulation représente pour notre auteur l'occasion inédite et inégalée par la suite de pousser jusqu'à ses dernières extrémités les frontières définitionnelles de son moi. Avant d'assumer dans le cadre de récits plus courts l'usage de la première personne, laquelle impose l'identification référentielle du lecteur à l'image auctoriale, Nerval s'autorise au sein du *Voyage en Orient* le jeu exaltant de l'autofiction. Citons à ce titre le très pertinent commentaire de Jacques Bony : «[...] l'auteur se livre d'autant plus que le récit est davantage tenu à une distance qui rend toute identification impossible »<sup>26</sup>.

### 3 Projet général, méthode, et positionnement disciplinaire.

Il nous faut à présent résumer les enjeux généraux de notre projet et préciser notre positionnement au sein des champs disciplinaires.

De manière générale, nous voudrions donc tenter de traduire la dynamique singulière du récit à travers l'étude de formes, c'est-à-dire décrire et interpréter la *syntaxe* narrative telle que le texte du *Voyage en Orient* nous permet de l'appréhender. Nous distinguant des travaux au demeurant de grande qualité qui ont été entrepris avant nous et qui privilégiaient souvent le chronologique, la généricité ou la culture à la logique et l'invariance, nous avons choisi

---

<sup>26</sup> Jacques Bony, *op. cit.*, p. 135.

d'inverser l'ordre des priorités afin d'illustrer ce qui nous semblait l'exception nervalienne. Sans nullement contester la pertinence d'une approche chronologique ou générique de l'œuvre, il nous a semblé important d'approcher de la syntaxe toute particulière d'un tel récit : moins conçue comme une suite ou un prolongement sériel d'œuvres mais comme le produit d'une dialectique entre un archétype virtuel et ses diverses actualisations. Dans la mesure donc où un tel récit peut être qualifié de structure, c'est-à-dire « un ensemble clos de relations internes entre un nombre fini d'unités »<sup>27</sup> selon Paul Ricœur, nous avons choisi de placer l'ensemble de notre travail de recherche sous l'égide de la narratologie, « branche de la sémiologie »<sup>28</sup> comme le spécifie la définition proposée par Jean-Michel Adam. Il s'agira bien en effet pour nous d'envisager dans ses invariants et ses mutations la logique d'un système régi par des lois implicites d'une extrême rigueur. Identifier et définir un schème archétypal global puis analyser de quelle manière une série de variables d'ajustement permet de le renouveler sans pour autant l'abolir, telle sera la gageure principale du présent travail de recherche. A cette dialectique articulant l'unité à la diversité correspondent également nos choix d'inscription à l'intérieur des domaines disciplinaires préexistants. Certes, l'analyse strictement logique du récit nervalien conçu comme une entité immanente nous a conduit à élire en premier lieu la sémiologie narrative mais la dynamique centrifuge d'un tel récit nous pousse pour ainsi dire naturellement à solliciter l'appui d'autres champs disciplinaires. Si chacun de nos chapitres interroge invariablement le caractère narratif du texte nervalien, nous n'avons pas hésité à recourir d'une part à d'autres branches de la grammaire du récit telle que la pragmatique textuelle nous inspirant par exemple de la rhétorique de la fiction de Wayne Booth<sup>29</sup> ou encore de l'excentricité littéraire explorée par Daniel Sangsue<sup>30</sup>. En dehors du domaine de la narratologie *stricto sensu*, nous avons pu tenter d'autre part de nous inscrire dans des champs disciplinaires aussi variés que l'histoire littéraire, la mythocritique, la psychocritique, le comparatisme religieux, l'exégèse coranique ou zoroastrienne, etc. Nous avons toutefois eu à cœur dans chacun de nos chapitres de toujours articuler ces différents champs disciplinaires aux enjeux narratologiques, dans l'objectif constant d'apporter un éclairage particulier sur une série hiérarchisée de problèmes de lecture posés par le texte nervalien.

Mention spéciale doit être réservée au domaine de la psychanalyse. En effet, il est notoire que notre auteur a souffert de troubles mentaux, relevant de ce qu'aujourd'hui la

---

<sup>27</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Seuil, 1984, P. 61.

<sup>28</sup> Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 4.

<sup>29</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

<sup>30</sup> Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Corti, 1987.

pathologie clinique nomme psychose. Comment une telle configuration mentale n'aurait-elle pas eu de conséquences littéraires, en particulier au niveau de la syntaxe narrative? A l'inverse des autres champs disciplinaires qui interviennent en tant que complément ou contrepoids à l'analyse narratologique, la psychanalyse, en l'occurrence la psychocritique telle que Charles Mauron<sup>31</sup> a pu en définir les fondements épistémologiques, informe indirectement sur la structuration même de l'œuvre, se situant donc pour ainsi dire en-deçà de l'opération mimétique. Au rebours de tout asémantisme, il nous semble manifeste que Nerval a pris appui sur la propension systématique de la pensée psychotique afin de la constituer en ciment unificateur de son œuvre, victoire paradoxale et compensatoire de l'art sur l'aliénation. Nous inspirant des analyses fondatrices de Michel Jeanneret<sup>32</sup> et d'Antonia Fonyi<sup>33</sup>, il nous a semblé impossible de strictement dissocier la démarche narratologique des enseignements de la psychanalyse, en particulier freudienne. Par ailleurs, le caractère structurant de la pensée psychotique -définie par la pathologie clinique comme une « structure »- donne une légitimité supplémentaire à notre positionnement épistémologique de départ, axé, rappelons-le, autour de la sémiologie narrative. Affirmons toutefois d'emblée l'inexorable distance entre le vécu pathologique et le travail de recomposition narrative qui en représente la stylisation et sublimation<sup>34</sup>.

Les bases méthodologiques de notre travail étant à présent globalement définies, il nous reste à présenter la composition de notre exposé.

## 4 Mouvement d'ensemble.

### 4.1 Phrase narrative, schéma actantiel, arc herméneutique.

---

<sup>31</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1963.

<sup>32</sup> Michel Jeanneret, *La Lettre perdue, Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978.

<sup>33</sup> Antonia Fonyi, « Histoires d'un amour erratique. Matériau psychotique et errances narratives dans le récit nervalien », *Gérard de Nerval. Les Filles du feu, Aurélia*, SEDES, 1997.

<sup>34</sup> C'est en ce sens que nous nous démarquons sensiblement de la méthode initiée par Charles Mauron. Certes, dans le cadre de l'analyse d'un récit nervalien saturé de récurrences, nous avons été éminemment sensible à sa méthode des « superpositions » textuelles : mise en regard de textes appartenant à un même auteur et identification d'un réseau métaphorique cohérent. Au demeurant, il nous est apparu réducteur de « contrôler » un tel réseau avec la vie vécue par le Moi social ainsi qu'en témoigne l'allégation suivante : « les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain. » (*op. cit.*, p. 32) Si la textanalyse de Jean Bellemin-Noël paraît éviter un tel écueil consistant à confondre vie vécue ou subie avec vie configurée par la démiurgie narrative, une telle méthode aussi brillante soit-elle par ailleurs, nous semble relever de la gageure en ce qui concerne l'œuvre nervalienne. Comment, en effet « reconstitu(er) [...] un discours de désir sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que nous apportent ses autres œuvres [...] » (Jean Bellemin-Noël, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 75.) alors même que l'œuvre de notre auteur fonctionne comme un véritable système d'analogie où tout communique ? Comment analyser un tel texte en faisant abstraction de cette symphonie d'échos intertextuels ? Méditons à ce titre l'un des aphorismes proposés par le scripteur d'*Aurélia* : « L'ignorance ne s'apprend pas. » (*NPI III*, p. 723)

Ainsi que nous l'avons affirmé, le dessein principal de notre travail de recherche consiste à envisager le récit nervalien tel qu'il apparaît au sein du *Voyage en Orient* comme un système faisant travailler en synergie deux forces antagonistes et complémentaires: une structure fixe et des variables d'ajustement, autant d'ouvertures fondamentalement aléatoires qui empêchent le système de se scléroser. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de développer notre argumentation selon deux axes directeurs : la première partie de notre exposé portera sur la syntaxe narrative de la phrase nervalienne envisagée en premier lieu dans une perspective strictement logique, identification d'un scénario prototypique de base ainsi que des modulations dont il est l'objet. La seconde partie de notre travail s'attachera à mettre en lumière le jeu particulier des personnages, projection du moi en *avatars* orientaux chargés de camper des rôles stéréotypés au sein d'un schéma actantiel aux structures fixes. Là encore, c'est bien la logique qui paraît s'imposer au détriment des dimensions chronologique ou aléatoire. Or, la mise en lumière de cette scénographie intime nous oblige à nous interroger sur l'incompressible dimension culturelle du récit oriental nervalien, partant sur l'impondérable présence du hasard. Homme de culture, Nerval se nourrit de culture et recrée son psychodrame intime selon des *scenarii* déjà écrits. Réponse à l'aporie sémantique du réel, la *mimesis* nervalienne n'est pas une création *sui generis* mais procède d'une formidable capacité d'intégration de la donnée culturelle externe -tant livresque que celle fournie par l'expérience du voyage- au mythe personnel.

Parallèlement à l'articulation entre syntaxe narrative et structure actantielle, nous aurons également à cœur de reconstituer au fur et à mesure de notre propos la dynamique de ce que Paul Ricœur intitule « arc herméneutique »:

Une herméneutique [...] est soucieuse de reconstruire l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des œuvres, des auteurs et des lecteurs. [...]L'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre<sup>35</sup>.

L'herméneutique que nous tenterons de retracer s'inspirera donc de ces conceptions. Il s'agira en effet en premier lieu de tenter d'envisager de quelle manière s'articulent les trois opérations logiques mentionnées par Paul Ricœur: une « préfiguration » narrative tributaire de données psychiques personnelles, une « configuration » mimétique consciencieusement élaborée, puis une « refiguration » envisagée en fonction d'enjeux de réception très complexes. Si nous adhérons à la logique de la triple *mimesis*, il nous a semblé important de souligner un élément relativement peu évalué par la théorie ricoeurienne : la dimension esthétique. Si donc

---

<sup>35</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 107.

pour le phénoménologue, la refiguration représente l'aboutissement nécessaire du processus mimétique ouvrant sur la possibilité d'une éthique, nous nous interrogerons quant à nous sur les virtualités rédemptrices et autotéliques de l'acte de démiurgie narrative. Certes, il serait abusif de considérer que la victoire esthétique nervalienne : un art poétique *rhapsodique* dont nous tenterons de définir les termes, constitue un triomphe unilatéral, un dépassement sans appel des apories de la destinée humaine. Cette victoire poétique et esthétique d'une écriture du fragment -que notre époque poststructuraliste est peut-être plus à même d'apprécier que la France des années 1850- ne put en effet jamais conjurer les démons de la psychose. Au demeurant, la victoire de l'écrivain n'en reste pas moins une *concession* majeure du chaos chimérique à la maîtrise démiurgique ainsi que le formule lucidement le rédacteur des aphorismes de l'article « Paradoxe et Vérité » du 2 juin 1844 :

Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu<sup>36</sup>.

#### 4.2 Composition.

La première partie de notre exposé sera axée autour de la question de la phrase narrative : quelles en seraient les schèmes fixes ? Comment définir et caractériser les variables d'ajustement travaillant cette structure? Nous appuyant sur les outils méthodologiques fournis par la narratologie : le structuralisme (Roland Barthes<sup>37</sup>), la linguistique narrative (Jean-Michel Adam<sup>38</sup>), la dimension temporelle du récit (Paul Ricœur), nous envisagerons en premier lieu de quelle manière les données préfiguratives inhérentes à la psychologie nervalienne appellent à une résolution narrative. La mise en récit représente en effet une tentative consistant à « *logifier* » l'existence selon la terminologie barthésienne, à inscrire l'absurdité du temps réel au sein du temps recomposé et hiérarchisé de la syntaxe narrative. Si donc la mise en intrigue apparaît comme une salutaire mise à distance cathartique de l'aporie existentielle, un tel processus d'intellection n'en présente pas moins un danger fondamental: celui de la profanation. Clivé entre deux lieux antithétiques : idéal interdit et réel déchu, le personnage nervalien est en effet inscrit dans un indépassable cercle vicieux. Si les données symboliques spatio-temporelles représentent un irréductible carcan, il est toutefois la possibilité pour le démiurge d'instiller du jeu dans cette structure figée : à la fixité de l'espace et du temps, il

---

<sup>36</sup> *NPI I*, p. 809.

<sup>37</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, repris dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>38</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, 1996.

oppose en effet le mouvement, la vitesse, le rythme. Nous analyserons ainsi deux variables d'ajustement majeures : en premier lieu le *jeu* du voile oriental féminin tel qu'il apparaît au sein de la relation viatique, oscillation entre ouverture semi érotique et repli protecteur. Nous ferons alors appel à des champs disciplinaires aussi divers que l'exégèse coranique (Baber Johanssen<sup>39</sup>), l'histoire du corps (Alain Corbin<sup>40</sup>), l'orientalisme (Edward Saïd<sup>41</sup>), etc. envisageant de quelle manière de tels apports scientifiques éclairent la dimension strictement narratologique. La seconde variable d'ajustement que nous tenterons d'analyser est la question du dénouement, élément fondamental de la syntaxe narrative, invariablement ajourné dans l'œuvre nervalienne. Nous étayerons alors nos analyses fondées sur la narratologie dite structuraliste qui conçoit le texte comme un objet clos des apports complémentaires de la grammaire sémio-pragmatique, plus précisément d'une réflexion sur l'existence d'un lecteur nervalien idéal, nous inspirant alors des théories développées par Umberto Eco<sup>42</sup>. Nous ferons par ailleurs appel aux travaux de linguistique narrative de Louis Otto Mink<sup>43</sup> et de Frank Kermode<sup>44</sup>, deux théoriciens s'étant interrogés sur la notion de *clôture* du récit. Nous achèverons cette première partie d'étude par l'un des éléments de structure les plus caractéristiques de l'œuvre nervalienne durant la période rédactionnelle du *Voyage en Orient* : la mise en regard et en concurrence du récit romanesque chimérique individuel et du récit collectif orphique et politique. Plus qu'une variable d'ajustement, cette confrontation met en lumière la question de l'équilibre des forces au sein du récit nervalien: au nécessaire tropisme centripète qui tend à ressasser la même intrigue intime s'oppose le tropisme centrifuge: ouverture généreuse et utopique à destination du collectif, inscription politique implicite dans l'histoire des hommes. Notre réflexion prendra en particulier appui sur les travaux fondateurs de Françoise Sylvos consacrés à l'utopie nervalienne et romantique<sup>45</sup> ainsi qu'aux études consacrées à l'histoire des idées prévalant durant cette période. Au terme de notre analyse, il s'agira alors pour nous de tirer toutes les conséquences de l'impossibilité de distinguer chez notre auteur entre destinée individuelle et existence collective. S'imposera alors l'obligation

---

<sup>39</sup> Baber Johansen, « La traduction du Coran et les mantes des musulmans », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°83-84, 1997.

<sup>40</sup> Alain Corbin, « La rencontre des corps », *Histoire du corps 2 De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.

<sup>41</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003 [1978, 1995].

<sup>42</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1986.

<sup>43</sup> Louis Otto Mink, « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History*, New York, Harper and Row, 1979.

<sup>44</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966.

<sup>45</sup> Françoise Sylvos, *Nerval ou l'antimonde, discours et figures de l'utopie, 1826-1855*, Paris, L'Harmattan, 1997, *L'Épopée du possible ou l'arc-en-ciel des utopies, 1800-1850*, Paris, Champion, 2008.

d'avoir recours à l'apport des données de la psychanalyse: seul biais permettant d'approcher non sans prudence du mystère inhérent au récit nervalien. Au terme de cette réflexion portant sur la phrase narrative, nous aurons ainsi pu constater que toute tentative visant à ébranler les schèmes fixes de la structure de base ne pouvait représenter qu'un élan inabouti. Jamais les virtualités régénératrices du roman social collectif ne peuvent transcender l'immuable syntaxe du roman chimérique individuel.

Tandis que la première partie de cette étude aura tenté de mettre au jour l'existence d'une incontestable logique permettant d'unifier la disparate de l'existence, il nous sera toutefois apparu que notre auteur ne crée pas de toutes pièces son univers textuel mais prend appui sur des *scenarii* culturels préexistants. Critique assidu des spectacles, fasciné par le monde de la scène, Gérard de Nerval amalgame en effet la donnée culturelle et en particulier tel rôle dramatique à son psychodrame intime, clamant à l'envi que « personne n'a jamais inventé rien »<sup>46</sup>. Nous envisagerons donc d'analyser, dans le cadre de cette seconde grande partie, de quelle manière notre auteur charge des personnages orientaux de jouer son propre rôle. Dans une attitude complexe où la projection identitaire s'articule à l'assimilation du fait culturel étranger, Nerval tend à reconnaître un « je » dans « l'autre » oriental selon l'heureuse expression de Marc Augé<sup>47</sup>.

Certes, c'est bien encore la logique qui préside à ce mécanisme d'appropriation de la culture étrangère dans la mesure où notre auteur intègre le personnage oriental au sein d'un schéma actantiel constant dans sa structure. Toutefois, l'irréductible part de hasard, celle qu'implique la main tendue vers l'accident d'une rencontre, permet d'empêcher le système de tourner à vide sur lui-même. L'esquisse d'une réflexion théorique portant sur le personnage oriental nervalien s'inscrit donc à nos yeux dans une double série d'oppositions binaires. La première est d'ordre fonctionnel : le personnage est-il tenu de jouer un rôle dans le psychodrame intime ou représente-t-il l'écrivain dans son acte de création? Autofiction de l'acteur ou « autofiction spéculaire » selon l'expression de Vincent Colonna? La seconde opposition est plus strictement culturelle : le personnage oriental nervalien procède-t-il d'un univers strictement livresque ou tient-t-il son existence de l'observation d'une authentique donnée ethnoculturelle ?

En procédant à l'analyse de cinq figures définies au premier chef par leur signifiant oriental, il nous a semblé possible de synthétiser les enjeux majeurs de la projection identitaire. La première partie de cette section prendra appui sur deux rôles attachés à illustrer l'altérité au

---

<sup>46</sup> « Les Faux Saulniers », *NPI II*, p. 48.

<sup>47</sup> Marc Augé, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.

sein du schéma actantiel nervalien : le rôle du rival, d'une part (*l'opposant* selon la nomenclature greimasienne) incarné par le « ferouer », celui de l'*objet*, d'autre part, campé par la mythique reine de Saba. Loin d'appartenir à la réalité ethnoculturelle, ces deux figures personnalisées par notre auteur appartiennent à l'orientalisme traditionnel des savants, fantômes de bibliothèque convoqués en vue de façonner un panthéon privé. Contrastant nettement avec cet orientalisme livresque, notre auteur prend également appui sur l'observation *in situ* afin de s'incarner dans des figures ethnoculturelles chargées de jouer son propre rôle. A l'intersection de ce que Guy Barthélémy nomme « l'anthropologie spontanée »<sup>48</sup> et la « scénographie auctoriale »<sup>49</sup>, stratégie illustrée en particulier par José-Luis Diaz, Nerval charge la marionnette phallique Caragueuz puis le sultan turc Abdul-Medjid d'incarner le rôle de sujet : le pantin bouffon dans sa version grotesque, le sultan mélancolique dans sa version sublime. Mise en abyme de l'auteur dans son acte de création, Nerval charge par ailleurs le conteur de rue stambouliote d'incarner sa propre pratique d'écriture : la *rhapsodie* littéraire, laquelle consiste à broder mille arabesques autour d'un immuable canevas narratif de base. On le conçoit : une telle projection identitaire est en premier lieu tributaire d'une stratégie originale de scénographie auctoriale, notre auteur visant à se doter d'une véritable *aura* orientale. Cette assimilation de la culture autre revêt par ailleurs un poids idéologique incontestable. De manière très significative, en conférant à des figures ethnoculturelles souvent dénigrées ou méconnues par l'Occident un aspect explicitement positif, Nerval affirme son empathie à l'égard d'une société radicalement étrangère, appelant de ses vœux à une meilleure compréhension interculturelle et interconfessionnelle. Certes, il ne s'agira pas pour nous de virer à un angélisme teinté d'anachronisme mais il nous apparaît peu contestable que la posture idéologique nervalienne tranche avec celle de certains de ses prédécesseurs, en particulier avec Chateaubriand<sup>50</sup>. Au tournant du siècle, il est patent qu'une certaine turcophilie se fait jour sous la plume également d'un Gautier<sup>51</sup>, d'un Du Camp<sup>52</sup> ou de l'orientaliste Abdolonyme Ubicini<sup>53</sup>. Nul doute que les prémisses de la guerre de Crimée, alliance des puissances européennes contre la Russie et surtout la volonté manifestée par l'empire turc de se rapprocher toujours plus de

---

<sup>48</sup> Guy Barthélémy, *Littérarité et anthropologie dans Le Voyage en Orient de Nerval*, 1996, article en ligne <http://www.bmlisieux.com/inédits/anthropo.htm>

<sup>49</sup> José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

<sup>50</sup> François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, Paris, Le Normant, 1811.

<sup>51</sup> Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris, Lévy, 1853.

<sup>52</sup> Maxime du Camp, *Souvenirs et paysages d'Orient*, Paris, Arthus-Bertrand, 1848.

<sup>53</sup> Abdolonyme Ubicini, *La Turquie actuelle*, Paris, Hachette, 1855.

l'Occident -symbolisée par la promulgation de *l'Hatt-i-chérif de Gul-Hané* en 1839- ne contribue à une démythification ainsi qu'à une dédiablement de l'altérité orientale.

Au terme de cette traversée au carrefour de la logique et de la culture, il sera alors temps de nous interroger sur la validité de notre méthode: qu'aura apporté cette recherche de l'unité? Meilleure compréhension ou nivellement par le bas? Il nous faudra par ailleurs soulever une question parallèle: cette méthode que nous avons envisagé d'adopter en nous fondant sur l'analyse narratologique des structures logiques du *Voyage en Orient* pourrait-elle être appliquée avec profit à l'étude d'ouvrages d'autres auteurs? Cette question nous paraît revêtir d'autant plus d'acuité que la création littéraire nervalienne nous a semblé indirectement tributaire d'un sous-bassement psychologique extrêmement solide, fût-il morbide, véritable socle, matrice où le matériau littéraire se coule naturellement. Au prix de quelles redéfinitions une telle méthode garderait-elle une certaine pertinence afin d'éclairer l'œuvre d'autres auteurs sans tomber dans un formalisme desséchant ?

## 5 Les raisons d'un titre : chaos et création.

A de nombreuses reprises, Nerval fait retour dans son œuvre sur un passage symbolique du prologue du *Faust* goethéen. Il s'agit des paroles adressées par le directeur d'un théâtre à un jeune poète, lui enjoignant d'user de tout son art pour insuffler de la vie à la scène dramatique. Se démarquant notablement de sa propre traduction de 1828, notre auteur décline ainsi plusieurs fois un tel motif tout au long de son œuvre. Nous citons ici l'une des occurrences les plus significatives :

Prenez à pleines mains dans tout cela ; mon univers est à vous, terre, enfer et ciel ! Faites un monde de ce chaos si vous pouvez, et à votre voix la lumière même naîtra !<sup>54</sup>

Dans l'injonction : « faites un monde de ce chaos » semble résumé le principe même de la démiurgie narrative, mise en intrigue ou en syntaxe de l'évanescence matérielle existentielle. Rappelons à ce titre que le terme monde, issu du latin « mundus » signifiant « ce qui est arrangé, net, pur » renvoie à l'idée de clôture, partant de perfection. Or, nous aurons à cœur de montrer dans notre étude que la tension ordonnatrice incontestablement à l'œuvre au sein du récit

---

<sup>54</sup> *NPI I*, p. 458. Dans cette évocation extraite d'un article du *Messenger* du 22 décembre 1838, Nerval se démarque sensiblement de sa traduction publiée dix ans plus tôt et que nous relevons : « À tous mes magasins ravissez leurs trésors /Semez à pleines mains la lune, les étoiles/ Les arbres, l'Océan, et les rochers de toiles /Peuplez-moi tout cela de bêtes et d'oiseaux/De la création déroulez les tableaux/Et passez, au travers de la nature entière/Et de l'enfer au ciel, et du ciel à la terre. » (J-W Goethe, *Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Dondey-Dupré, 1828, p. 14) On trouvera de nombreuses autres occurrences de ce motif inspiré par le prologue de *Faust* dans l'œuvre nervalienne : *NPI I*, pp. 244, 265, 275, 422 ; *NPI II*, p. 1191.

nervalien -principe unificateur- est un tropisme à destination paradoxale de la dissolution, littéralement du chaos. Un tel tropisme -attraction centripète- a été théorisé par Freud dans un de ses ouvrages tardifs intitulé *Au-delà du principe de plaisir*<sup>55</sup>. La compulsion de répétition par laquelle le sujet semble affirmer sa puissance participe d'une volonté inconsciente de retour à l'indifférenciation originelle inorganique. Le *Wiederholungszwang* (compulsion ou contrainte de répétition) se dévoile en tant que *Thanatos*, pulsion de mort. L'objet unique de la quête nervalienne, décliné en *avatars*, est ainsi un lieu génésiaque fondamentalement chtonien : grotte où nage une toute primitive syrène, harem stambouliote interdit aux regards masculins, centre de la terre, etc. Sous l'apparence d'une quête amoureuse au sens large du terme -recherche du féminin sous toutes ses formes, « féminin céleste »<sup>56</sup> qui marque de son égide tout l'espace fantasmatique oriental- Nerval aspire dans le même temps à un retour à l'indifférencié inorganique. Derrière l'image protéiforme du lieu clos, se tapit le désir incestueux tabou pour la mère primitive définie en ces termes par les biographes de notre auteur :

[...] l'imgo de la mère primitive, celle dont le corps sans structures, sans contours, indéfini, infini, universel, donne la vie et la mort<sup>57</sup>.

S'il n'est, en effet, jamais question pour le mélancolique de renoncer à l'objet régressif, tout l'art narratif nervalien consiste à contourner un tel tabou incestueux, à ouvrir par mille-et-une variantes le cercle sclérosant de son obsession sans toutefois se détourner de son objectif. Aussi nous attacherons-nous à montrer que la vitalité d'un tel récit réside dans une dialectique synergique à maintenir entre la constance d'un principe unificateur mais dangereux voire funeste et l'appel nécessaire à destination d'un *aléa* externe qui déjouerait l'enfermement circulaire. Rempart à opposer à la terreur sacrée que constituerait la contemplation directe de la zone taboue, laquelle donne forme à l'irreprésentable *imago* maternelle, c'est sur la matière : expérience ou culture, que Nerval prend appui afin de proposer des variantes, des variables d'ajustement à son scénario archétypal indéfiniment décliné. Loin de constituer un « monde » défini par sa stabilité à l'instar du cosmos grec, l'œuvre nervalienne s'apparente ainsi, elle aussi, à un chaos : zone de turbulence traversée par des forces contradictoires, dialectique entre la

---

<sup>55</sup> Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, trad. fr. *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010.

<sup>56</sup> Citons ces propos du voyageur en Grèce : « le féminin céleste régnera toujours sur ce rivage. », *NPI II*, p. 248.

<sup>57</sup> Michel Brix, Claude Pichois, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995, p.209. Notons que cette section du livre est également redevable à Antonia Fonyi ainsi que le stipule cette note de lecture : « Cette section a été écrite en collaboration avec Antonia Fonyi. » (*Ibid.*, p. 427)

volonté quasi-fanatique de conférer au réel une unité absolue et la tendance à instiller du jeu au sein de ce système.

# **1. La phrase narrative : archétype et variations.**

# *Partie 1. La mise en intrigue.*

## Chapitre 1 : de la numérologie à la narrativité.

Une erreur s'était glissée, selon moi, dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité<sup>1</sup>.

S'inspirant de Pythagore ou plus généralement d'une longue tradition ésotérique, Gérard de Nerval est féru de numérologie. Avant d'affirmer sur un ton pathétique dans *Aurélia* sa croyance en la puissance du chiffre, propos que nous citons en épigraphe à ce chapitre, il a pu à de nombreuses reprises réitérer cette profession de foi, citant par exemple Senancour dans une prépublication de *Quintus Aucler* : « Le nombre est le principe de toute dimension et de toute harmonie. »<sup>2</sup> Or, il ne s'agit pas seulement pour notre auteur de déchiffrer un monde où « tout » serait « sensible »<sup>3</sup>, mais encore, pour un narrateur démiurge, de le réencoder sous la forme d'un récit, chiffage pour ainsi dire au second degré. En guise d'introduction à nos investigations sur la syntaxe nervalienne telle qu'elle se présente dans le *Voyage en Orient*, nous voudrions nous intéresser à deux aphorismes manuscrits notés sur les *Carnets du Caire* où transparaissent les préoccupations de notre auteur à l'égard de la sémantique des nombres. Il s'agira plus précisément de nous interroger de manière très brève sur les rapports entre le décryptage du monde sous forme chiffrée, véritable mise en équation de la réalité, et l'appel implicite à la narrativité comme solution à l'aporie numérologique. Abordant d'emblée un territoire littéraire chargé d'intimité, notations manuscrites non destinées à être publiées, il nous a semblé indispensable d'avoir recours non sans prudence et de manière extrêmement parcellaire à l'outil psychanalytique afin de tâcher d'éclairer des propos en apparence obscurs.

### 1 Décryptage et cercle vicieux.

Relevons en premier lieu les deux aphorismes notés sur les carnets du voyageur que nous intitulerons respectivement (1) et (2).

---

<sup>1</sup> *NPI III*, p. 739.

<sup>2</sup> *NPI II*, p. 1759.

<sup>3</sup> Nous connaissons bien l'épigraphe de *Vers dorés*, attribué à Pythagore, figure antique, emblématique de la numérologie : « Eh quoi !, tout est sensible ! », *NPI III*, p. 651.

(1) [...] un Dieu. [Seuls ?] nous ne perdons pas le sentiment de notre [syntaxe ?] en concentrant nos rayons. [A deux le monde se séparerait. A 3 ?] Peut-être nous reposerions-nous<sup>4</sup>.

(2) Les [Dieux] sont des sphinx et tirent puissance d'une idée dont la solution les tue<sup>5</sup>.

Il faut en premier lieu s'interroger sur les instances mises en présence et sur leur rapport à l'espace. En apparence donc, les actants évoqués sont « Dieu » (1) ou « les Dieux » (2) et un énonciateur homodiégétique, mentionné quant à lui seulement dans (1) et sous la forme pronomiale « nous ». Dans le premier aphorisme, une hiérarchisation axiologique de lieux symbolisés par des chiffres est mise en place. Le chiffre un (« un Dieu »), associé à l'idée de concentration, est positivement connoté alors que le chiffre « deux » symbolise la partition : « A deux le monde se séparerait ». Il est manifeste que sous couvert de théogonie, notre auteur transcrit ici la complexité de son univers psychique. Dans (1), Nerval se situe en effet dans un lieu que l'on pourrait nommer le territoire des origines et c'est à partir de ce point d'énonciation symbolique qu'il s'exprime. Au sein de cette zone associée au chiffre un, moi et la divinité sont consubstantiels : le « nous » exprimé englobe en effet à la fois le je énonciatif et Dieu. Tout indique ainsi le fantasme régressif d'un retour à l'indifférenciation propre à ce stade de l'évolution infantile qu'à la suite de Freud on nomme le narcissisme primaire<sup>6</sup>. Comme le précise Antonia Fonyi, durant cette période, l'enfant et la mère « vivent en fusion »<sup>7</sup>. L'adjectif pluriel « seuls », quasi oxymorique, caractérise parfaitement cette solitude à deux emblématique d'un tel stade de l'évolution psychique. Or, se profile l'idée de la partition sous le signe du chiffre « deux ». A la complétude statique du « monde »<sup>8</sup> s'oppose la dynamique inchoative de la scission que transcrivent les verbes « perdons » et « séparerait ». Comparant l'espace symbolique mis en place dans l'aphorisme (1) à l'espace du récit nervalien général tel qu'il apparaît dans la quasi-totalité de son œuvre, nous constatons de toute évidence un changement du point d'énonciation focal. Si c'est du point de vue d'un *illo tempore* régressif que s'exprime l'énonciateur du carnet, Gérard de Nerval s'exprime invariablement quant à lui du point de vue d'un réel duel, irrévocablement « rentr(é) dans la prose »<sup>9</sup>. Certes, notre auteur évoque bien souvent des territoires oniriques ou fantasmatiques mais ces zones sont toujours

---

<sup>4</sup> *NPI II, CC [9v°]*, p. 854.

<sup>5</sup> *Ibid. CC [7v°]*, p. 850. Nerval copie sur un autre feuillet une réflexion comparable : « Le mystère de la divinité c'est l'énigme du sphinx », [9r°], *Ibid*, p. 853.

<sup>6</sup> J. Laplanche et J. B. Pontalis en proposent la définition comparative suivante : « Le narcissisme primaire désigne un état précoce où l'enfant investit toute sa libido sur lui-même. Le narcissisme secondaire désigne un retournement sur le moi de la libido, retirée de ses investissements objectaux. », *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 263.

<sup>7</sup> Antonia Fonyi, « Histoires d'un amour erratique. Matériau psychotique et errances narratives dans le récit nervalien », *Gérard de Nerval. Les Filles du feu, Aurélia*, SEDES, 1997, p. 166.

<sup>8</sup> Précisons que le terme « monde » dérivé de l'adjectif latin « mundus » est associé à l'idée de finitude, de clôture.

<sup>9</sup> *NPI II*, p. 234.

médiatisées, symbole de l'incompressible distance qui les sépare de l'énonciateur. Evoquons, exemple parmi d'autres, le fameux frémissement, distanciation symbolique, qui inaugure le premier chapitre d'*Aurélia* :

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer *sans frémir*<sup>10</sup> ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible<sup>11</sup>.

C'est bien d'une telle réalité -déchue- que l'espace mis en place dans l'aphorisme (2) est tributaire. Il s'inscrit, en effet, quant à lui, dans un univers postérieur à la catastrophe. La divinité n'est dès lors plus perçue comme le lieu symbolique de la symbiose mais identifiée comme l'émettrice d'une énigme insoluble. Plus grave encore, la dynamique herméneutique implicite visant à expliquer l'énigme s'apparente à un déicide. Ainsi, si l'objet de la quête consiste bien à réintégrer la zone unitaire, tout accès à l'objet sacré est définitivement interdit, saturé de culpabilité. Là encore, les enjeux psychanalytiques sont manifestes : en voulant représenter l'image abolie de la mère, matérialisant donc l'idéal intangible dans l'objectif de conjurer sa perte, Nerval scinde à nouveau symboliquement son corps en le profanant. Une quarantaine d'années avant que la psychanalyse freudienne n'en systématiser les enjeux, Nerval convoque le mythe d'Œdipe. Or, alors que le héros grec affirme son identité en tuant la sphinge, affrontant pour le meilleur et pour le pire la question de ses origines, Nerval reste en deçà du savoir interdit, ménageant les contours d'une déesse-mère protéiforme, refusant du même coup de s'affronter au père et d'assumer sa place. Pour reprendre les propos du psychanalyste Bela Grunberger, alors qu'Œdipe « en arrachant le masque du sphinx, en dévoila le vide, en le précipitant dans le néant [...] opposant ainsi au monstre un moi sans faille »<sup>12</sup>, notre auteur refuse de dévoiler Isis tout comme il s'interdit de tuer le sphinx. On le sait : une telle fixation de l'évolution psychique en-deçà du complexe d'Œdipe prédispose le sujet à la structure psychotique<sup>13</sup>.

Loin d'être anecdotiques en dépit de leur statut paratextuel, ces deux aphorismes du *Carnet du Caire* déchiffrent et synthétisent les données aporétiques du réel telles que notre auteur les perçoit. Si les vérités énoncées au présent gnomiques ne semblent supporter aucune relativisation, le lecteur peut toutefois envisager dans leur statisme même la nécessité d'un

---

<sup>10</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>11</sup> *NPI III*, p. 696.

<sup>12</sup> Bela Grunberger, « Œdipe en lutte contre l'obscurantisme », in *L'Œdipe, un complexe universel*, dir. Bela Grunberger, Janine Chasseguet-Smirgel, Paris, Tchou, 1977, p. 233.

<sup>13</sup> Citons à nouveau les propos d'Antonia Fonyi : « [...] l'arrêt de l'évolution psychique en deçà de l'oedipe prédispose la personnalité à la psychose. », *ibid.*, p. 164.

ébranlement de ces structures figées, le cercle vicieux spatio-temporel appelant en effet indirectement au jeu d'une dynamique narrative.

## 2 De l'aporie spéculative à la narrativité.

Avant d'envisager dans le chapitre suivant les enjeux généraux liés à la mise en intrigue, nous voudrions simplement en esquisser ici une présentation extrêmement parcellaire.

Présente en germe dans les deux aphorismes complémentaires des *Carnets du Caire* se dessine donc la nécessité d'un ébranlement des schèmes statiques. En premier lieu, la polarisation exprimée dans (1) mettant en opposition zone originelle sous le signe de l'unité et zone duelle définie par l'idée de séparation confère une dynamique énergétique à l'espace symbolique. Ancré dans la zone duelle telle qu'elle apparaît en (2), l'énonciateur nervalien n'aura de cesse de conjurer cette séparation vécue comme une absurdité. Se dessine donc d'emblée la nécessité d'une mise en tension logique posant un nœud narratif (*Pn2*) et appelant un dénouement (*Pn4*), l'un des principes de définition de la logique narrative comme le précise le linguiste Jean-Michel Adam.

Pour passer de la simple suite linéaire et temporelle des moments (*m1*, *m2*, etc.) à un récit proprement dit, il faut opérer une narrativisation de ce procès, passer de la chronologie à la logique singulière du récit qui introduit une problématisation par le biais des macropropositions *Pn2* et *Pn4*<sup>14</sup>.

Parallèlement à cette mise en tension de l'espace, on peut identifier dans l'aphorisme (2) la présence en creux d'une autre forme de dynamique, celle-ci à caractère herméneutique. Or, si le terme sphinx appelle à la résolution d'une énigme, l'aboutissement d'une telle démarche est manifestement interdit: trouver la solution de l'énigme s'apparente en effet à un décide. Deux logiques semblent ici être mises en opposition: d'une part, la démarche rationnelle d'un héritier des Lumières pour qui le monde est à interpréter; d'autre part, la conscience diffuse qu'au cœur de toute herméneutique gît la virtualité d'une profanation. Au demeurant, la suggestion d'une démarche explicative ancre également le réel nervalien dans une dimension implicitement narrative. Rappelons ainsi avec Sartre que l'explication est au cœur même de la dynamique du récit :

Le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 91. Précisons que les sigles *Pn2* et *Pn4* désignent selon ce dernier des propositions narratives, *Pn2* désignant la complication, *Pn4* la résolution.

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 112.

S'il est donc possible d'induire de la confrontation de ces deux énoncés manuscrits la nécessité d'une logique narrative, il est cependant manifeste que le statut narratif du texte nervalien reste sujet à caution. Ainsi que nous l'envisagerons, l'interdit portant sur le dénouement rend problématique toute idée de clôture, privant le récit d'une interprétation rétrospective qui en expliciterait la teneur. L'idéologue des Lumières Bérardier de Bataut insiste sur cette dimension rétrospective indispensable à la compréhension:

Il est bien peu de gens qui soient en état, par eux-mêmes, de tirer les véritables conclusions des faits qu'ils lisent. Il faut donc que l'écrivain supplée à cette incapacité, pour donner à son ouvrage l'utilité qui lui convient<sup>16</sup>.

Que dire par ailleurs de l'absence de transformation du sujet entre le début et la fin du récit ? Rappelons à ce titre que selon Aristote le changement (*metabole*) glossé comme « passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur<sup>17</sup> » constitue l'un des caractères définitoires de la *mimesis*. Notons à ce titre que loin de se cantonner à s'inscrire dans le domaine limité de l'art dramatique, la *mimesis* aristotélicienne concerne selon Paul Ricoeur « tout le champ narratif »<sup>18</sup>.

Fondamentalement, l'opposition symbolique entre l'unité et la dualité que soulignent ces deux aphorismes manuscrits représente une véritable ligne de force du récit nervalien. Le protagoniste masculin est en effet en permanence déchiré entre deux motions contradictoires. Sa raison le pousse en premier lieu à accepter l'évidence de la dualité inhérente au réel: inscription dans la matière, dans le temps linéaire, ouverture du cocon narcissique à la radicale altérité du monde dont la femme de chair et de sang représenterait l'allégorie. Telle est la trajectoire d'Adoniram, remplaçant un culte idolâtre voué à la reproduction sempiternelle d'images par l'amour éprouvé à destination d'une femme réelle: la reine de Saba. Or, l'évidence rationnelle de la dualité du monde se heurte à une irréfrangible nostalgie éprouvée à l'égard de l'unité originelle. Aussi, la lucidité dualiste se heurte-t-elle inmanquablement à l'arcboutement à l'idéal unitaire. Projetant sur le réel duel ses fantasmes, le personnage masculin impose ainsi à la femme, allégorie de la matière, la charge de refléter l'idéal aboli. La scène de rencontre nervalienne n'est dès lors jamais qu'une scène de reconnaissance. Telles sont les chimères du héros nervalien littéralement déchiré entre la tentation du deux et la nostalgie de l'un. Face à son incapacité fondamentale à effectuer un choix, le réel se charge au

---

<sup>16</sup> Bérardier de Bataut, *Essai sur le récit ou entretien sur la manière de raconter*, Paris, Berton, 1776, p. 321

<sup>17</sup> Aristote, *Poétique*, 51a 6.

<sup>18</sup> « Nous aurons à dire jusqu'à quel point le texte d'Aristote autorise à dissocier le modèle structural de son premier investissement tragique et suscite, de proche en proche, une réorganisation de tout le champ narratif. », Paul Ricoeur, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, p. 67.

demeurant de lui donner une leçon. Aussi, à l'instar de l'actrice Aurélie qui dégonfle le fantôme chimérique du protagoniste de la nouvelle *Sylvie*, lui prouvant que « la comédienne » n'est pas la même que « la religieuse »<sup>19</sup>, c'est une vision révélatrice qui décille *in extremis* les yeux d'Adoniram :

Avant de sortir par la porte de l'occident, la plus rapprochée de lui, Adoniram jeta la vue sur le fond ténébreux de la salle, et son imagination frappée des statues nombreuses qu'il venait de contempler évoque dans les ombres le fantôme de Tubal-Kaïn. Son œil fixe essaya de percer les ténèbres ; mais la chimère grandit en s'effaçant, atteignit les combles du temple et s'évanouit dans les profondeurs des murs, comme l'ombre portée d'un homme éclairé par un flambeau qui s'éloigne. Un cri plaintif sembla résonner sous les voûtes. Alors Adoniram se détourna s'apprêtant à sortir. Soudain, une forme humaine se détacha du pilastre [...] <sup>20</sup>

Prélude à l'assassinat du maître ouvrier, la vision transcrit la mort de ses chimères. De manière manifeste et assumée, le héros du conte pseudo-oriental a inscrit sa destinée dans la matière: amant symbolique de la reine, il a même procréé un héritier, cas unique dans toute l'œuvre nervalienne. En dépit toutefois de ce triomphe apparent, l'image antérieure, émanation culpabilisatrice du narcissisme primaire, fait un retour tragique au sein du réel. Dès lors, quelle signification attribuer à la mort du héros ? Assomption orphique finale du fils du feu destiné à représenter la borne fondatrice de la Franc-maçonnerie spéculative? Ou alors châtiment pour avoir trahi la chimère antérieure, *imago* maternelle qui vient réclamer son dû ? De toute évidence, le récit, radicalement dialogique au sens bakhtinien du terme, se refuse à toute clôture définitive, posant au lecteur de constants mais passionnants problèmes d'interprétation. Ainsi que nous aurons soin de le montrer tout au long de ce travail de recherche, il faut en effet en permanence s'interroger sur la visée pragmatique d'une telle œuvre : comment notre auteur entendait-il que son texte soit lu?

## Un récit ?

Au terme de cette très courte analyse portant sur ces deux aphorismes manuscrits des carnets d'Orient de notre auteur, nous avons pu esquisser une définition des schèmes statiques qui enclosent son espace mental. De cette structure aporétique sans nul doute indirectement tributaire de blocages psychiques naît également la possibilité ou plutôt la nécessité d'un dépassement, l'enfermement aporétique du réel appelant en effet la logique narrative. Or, si le

---

<sup>19</sup> « Vous attendez que je vous dise : « La comédienne est la même que la religieuse » ; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe. Allez, je ne vous crois plus ! », *NPI III*, p. 566.

<sup>20</sup> *Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*, *NPI II*, p. 764.

récit dans sa dynamique de dépassement instille une lueur d'espoir, il reste irrémédiablement inabouti. Un tel constat a été par exemple effectué par Antonia Fonyi :

La raison de ce sentiment de lire une histoire qui n'en est pas une s'impose à première vue : au lieu de raconter, comme le font d'autres, le parcours du désir jusqu'à son triomphe ou à sa défaite, Nerval raconte des parcours inaboutis, et, de plus, sans cesse déviés et brisés en tronçons dont chacun reste à son tour inabouti<sup>21</sup>.

Non seulement, Nerval n'a de cesse d'échafauder des récits inaboutis mais il s'évertue à reproduire à chaque fois le même canevas narratif: prototype syntaxique immuable soumis à chaque refonte au jeu des substitutions paradigmatiques. A quoi bon un tel travail de Sisyphe ? On pourrait alléguer l'espoir sans cesse réactivé et sans cesse déçu d'approcher d'un dénouement irrémédiablement ajourné, fallacieuse illusion d'un *inconsolé* refusant jusqu'au bout de s'avouer *inconsolable*. Ainsi, à la fixité du blocage spatio-temporel s'oppose le mouvement, rythme syncopé qu'allégorise parfaitement le jeu oscillatoire du voile oriental féminin tel que le *Voyage en Orient* en décrit la parabole. Entre le regard masculin désirant et le corps féminin désiré s'interpose en effet symboliquement le *borghot* ou le *feredjé*, oscillation alternative mi-érotique mi-sacrée entre exhibition momentanée et repli protecteur. A la dialectique aporétique de l'un et du deux, notre auteur entend proposer la virtualité d'un dépassement : *modus vivendi* comme le frou-frou du voile oriental ou alors repos dans le calme de la mort que semble étrangement augurer le dernier terme de l'aphorisme (1) du *Carnet* : « A trois, peut-être nous reposerions-nous ? ».

---

<sup>21</sup> Antonia Fonyi, *op. cit.*, p. 161.

## Chapitre 2 : enjeux et limites de la mise en intrigue.

### Introduction.

Les lettres et les souvenirs de voyage, réunis dans ces deux volumes, étant de simples récits d'aventures réelles, ne peuvent offrir cette régularité d'action, ce nœud et ce dénouement que comporterait la forme romanesque. Le vrai est ce qu'il peut<sup>1</sup>.

Opérant un retour métanarratif sur son ouvrage, le diariste met en abyme de façon ironique la structure même du récit de voyage: fragmentaire, irrégulière, dont le réalisme affirmé empêche l'accession au statut de récit complet. Il manifeste dans le même temps de manière faussement désinvolte le regret d'une telle aporie. Non pas asémantique, le réel configuré de la relation viatique témoigne en effet d'une tension entre la volonté de s'en tenir à la surface des choses et celle consistant à en opérer la reconstitution romanesque. Dans le cadre de notre chapitre précédent, nous avons ainsi pu ébaucher une définition, évidemment schématique et parcellaire, de ce qui fonderait les spécificités du ou des récits nervaliens telles qu'elles se manifestent au sein du *Voyage en Orient*. Ce texte sous contrainte qui peine ou refuse à se définir comme récit plein est donc une forme romanesque incomplète sans « régularité d'action », « nœud » et « dénouement », du moins au sens strict du terme. Comme nous l'avons précisé, le diariste pose la nécessité d'un nœud narratif, témoignage d'un regret pour une forme idéalisée de roman *romanesque*, pour dégonfler, ajourner tout dénouement satisfaisant. De toute évidence, l'objet de son désir, éternellement fuyant, radicalement hors-champ pour utiliser un terme cinématographique, se dérobe nécessairement à ses recherches.

Nous inscrivant exclusivement pour l'heure dans une perspective narratologique, nous voudrions tenter de cerner dans le présent chapitre les enjeux présidant à la mise en intrigue nervalienne. Quelles seraient les motivations profondes d'un tel acte démiurgique ainsi que ses modalités d'application? Nous envisagerons en quoi il répond en premier lieu au besoin fondamental de conférer ordre et intelligibilité à un réel problématique, l'une des vocations du récit selon Jean-Paul Sartre :

Le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique<sup>2</sup>.

La démiurgie narrative nervalienne représente plus précisément une tentative pour transformer la temporalité réelle, menacée par l'asémantisme ou l'absurdité, en temporalité

---

<sup>1</sup> *NPI II*, p. 839.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations I*, 1947, Gallimard, Paris, p. 112.

recomposée et hiérarchisée sous l'égide d'une syntaxe narrative à la structure constante. Hanté par la question du temps, le récit nervalien s'inscrit ainsi pleinement dans les conceptions d'un Paul Ricœur pour qui « la spéculation sur le temps est une ruminant inconclusive à laquelle seule répond l'activité narrative »<sup>3</sup>. Si une telle mise en rôle ne résout par les apories du réel, en particulier l'incapacité chronique de notre auteur à distinguer et choisir entre idéal et réalité, conception cyclique et linéaire du temps, elle permet néanmoins d'en dialectiser et symboliser l'évanescence. Pour reprendre encore une fois les termes de Paul Ricœur :

La mise en intrigue [...] répond à l'aporie spéculative par un faire poétique capable certes d'éclaircir [...] l'aporie, mais non de la résoudre théoriquement<sup>4</sup>.

Selon quelles modalités notre auteur entend-il ainsi conjurer par un « faire poétique » les apories spéculatives du temps humain ? Telle est la question à laquelle nous allons envisager de répondre dans ce chapitre.

Nous tenterons tout d'abord de nous interroger sur le traitement particulier réservé par notre auteur à un espace problématique, en particulier, en termes de proxémie<sup>5</sup>, aux rapports entretenus par le personnage masculin principal avec la terre: dialectique alternative entre un besoin compulsif de balisage puis de décryptage de la matière et un mouvement défensif inverse de repli, conséquence d'une hantise de la profanation. Entre la démarche du « flâneur »<sup>6</sup> ou « collectionneur »<sup>7</sup> s'en tenant au réel et celle de l'archéologue qui « interroge »<sup>8</sup> les souvenirs de l'Égypte, qui sonde le sol afin de « percer » le sens, Nerval ne choisit pas. Ce rapport à l'espace recoupe également un autre enjeu dialectique : celui du sens. On pourrait même considérer que ces deux enjeux spatiaux et sémantiques renvoient à un même tropisme, le but du récit -quête de l'objet absent- se situant dans un lieu essentiellement inaccessible, métaphore spatiale d'un sens vacant. Nous envisagerons en second lieu de déterminer en quoi la mise en intrigue apparaît comme une tentative pour résoudre l'aporie spatio-sémantique. L'acte de mettre en récit s'inscrivant par définition du côté du logos, de la rationalisation à partir du chaos du réel<sup>9</sup>, la mise en intrigue nervalienne apparaît comme une tentative non exempte de violence, une forme de torsion pour inscrire dans un espace codifié, un temps linéaire et une logique rationnelle ce qui échappe fondamentalement au sens : la vie

---

<sup>3</sup> Paul Ricœur, « L'intrigue et le récit historique », *Temps et récit I*, 1983, Editions du seuil, Paris, 1983, p. 24.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> Précisons que la *proxémie* étudie le positionnement des individus les uns par rapport aux autres dans l'espace.

<sup>6</sup> *NPI I*, p. 456.

<sup>7</sup> *NPI II*, p. 182.

<sup>8</sup> Le diariste affirme, ainsi, au consul de France : « Je viens au Caire pour travailler, pour étudier la ville, pour en interroger les souvenirs [...] », *NPI II*, p. 315.

<sup>9</sup> Rappelons encore une fois la thèse sartrienne : « Le récit explique l'ordre chronologique [...], *Ibid.*, p. 20.

dans son flot insaisissable, l'irrationnel, *a fortiori* l'expérience de la folie. Le travail de composition qui caractérise la mise en intrigue nervalienne pourrait en effet se définir comme une expérience visant à joindre, mettre en réseau textuel, coudre entre elles par le biais d'un récit de surface que l'on pourrait qualifier de *diurne* ce qui s'apparente à des visions : scènes *nocturnes*, oniriques, bizarres, souvenirs au sens large du terme dont il s'agit de décrypter la signification cachée et qui opèrent comme des révélateurs herméneutiques. Doublant de manière métaphorique et hyperbolique l'activité d'un narrateur-démiurge résolu à dialectiser le flot asémantique d'un réel accusé implicitement d'absurdité, le texte met en scène des personnages souvent héroïques caractérisés par une forme moderne d'*hybris*. Ces instances tels le calife Hakem, le génie ouvrier Adoniram mais aussi l'ombre chinoise *Caragueuz* possèdent chacune à leur façon une qualité exceptionnelle, excroissance polymorphe, au demeurant inexploitable, incompréhensible au sein d'un monde déchu qui nivèle par le bas. Cette nature exceptionnelle qui les définit comme génies ou héros rebelles les conduit paradoxalement à accomplir des actes monstrueux ou mortifères, à exhiber ce qu'il eût mieux valu tenir caché dans les entrailles de la terre, projection chimérique du sublime idéal au sein d'une matière corrompue.

Cette dialectique qui associe enjeux spatiaux et rapport au sens, enjeux de *proxémie*, rapport à une vérité qu'on sait essentielle mais frappée d'interdit, limite inaccessible au sens mathématique du terme, s'inscrit dans une diégèse qui joue avec deux dimensions temporelles en concurrence : la linéarité et la circularité. L'attraction latente pour un « bon lieu » réceptacle du vrai sens s'apparente en effet aussi à la tentation chimérique d'un retour régressif vers un *illo tempore* antérieur à l'inscription du temps dans la linéarité. A l'aporie de cette dialectique temporelle, le démiurge Nerval oppose l'ordre d'une syntaxe narrative, inscrivant les énigmes insolubles du temps réel à l'intérieur du temps recomposé et hiérarchisé d'une phrase narrative unique, laquelle se décline en multiples avatars. Comment mettre en scène l'antagonisme indépassable entre linéarité et circularité temporelle ? Comment inscrire cette aporie au sein d'un récit à la syntaxe complexe afin d'envisager d'en fixer provisoirement le sens ? Tel nous semble l'un des enjeux fondamentaux du récit nervalien, travail de composition qui sera l'objet de la seconde partie de ce chapitre. La recherche mélancolique d'un objet perdu, vérité abolie, est en effet aussi une recherche du temps perdu, plus précisément d'un souvenir disparu, événement fondateur dont on ne parvient pas à déterminer s'il s'inscrit dans le temps historique, susceptible donc d'être intégré dans le temps de la vie humaine ou s'il lui est radicalement antérieur, malédiction atemporelle qui renvoie l'individu à une forme de tragique indépassable. Aussi le récit nervalien dans son rapport au temps oscille-t-il entre acceptation d'une réalité

temporelle linéaire, chronologique, laquelle autoriserait un dépassement de l'idolâtrie mélancolique en corrélation avec la survenue d'un événement nécessairement *singulatif* et maintien, auto-complaisant ou désespérant, au sein d'une logique itérative associée à la rumination éternelle du même souvenir. Les forces régénératrices d'un progrès incarné par Balkis auront-elles raison de l'événement ancien par lequel Adoniram « un jour... »<sup>10</sup> a reçu les traditions de son art ? L'aiguille peut-elle être désarrimée de l'instant d'éternité qui l'a figée ? Entre ces deux événements incarnant deux formes de temporalité, Nerval, encore une fois, ne peut pas choisir<sup>11</sup>.

S'interroger sur cette dialectique entre aspect singulatif et itératif renvoie également à la question de la délimitation du récit nervalien et de son rapport à un ensemble. Egrenant *ad libitum* les myèmes de sa *fabula* intime au sein de ses textes qu'un lecteur idéal peut facilement reconnaître sous leurs oripeaux protéiformes, Nerval semble guider ce dernier vers une lecture totalisante, adoptant un point de vue rétrospectif qui surplomberait une œuvre résolument autobiographique. En dépit des singularités de surface, l'œuvre nervalienne, subsumée par un je protéiforme, représenterait alors un tout régi par des correspondances analogiques, chaque texte en constituant l'une des arcanes complémentaires. Or, cette hésitation entre les niveaux de lecture -fragmentaire, ou totalisante- pose la question de la définition des limites du texte. Doit-on considérer chaque récit du *Voyage* comme un tout indépendant, syntagmatiquement *irresponsable* ? Un fragment au sein d'un ensemble ? En jouant sur la labilité des limites textuelles, Nerval semble en apparence se démarquer radicalement de la définition aristotélicienne qui assimile l'œuvre dramatique à un « tout » (*holos*) c'est-à-dire « ce qui a un commencement, un milieu et une fin »<sup>12</sup>. Or, si notre auteur, recomposant sans cesse son mythe, tend de la sorte à conférer à chaque texte un aspect fragmentaire, inachevé, c'est peut-être l'intégralité de l'œuvre nervalienne voire de la vie de l'auteur dont le dénouement pourrait apparaître comme une revanche *in extremis* du récit, que l'œil surplombant du lecteur

---

<sup>10</sup> *NPI II*, p. 695.

<sup>11</sup> Si comme l'affirme Jean-Michel Adam « Pour qu'on parle de « récit » il faut la représentation d'au moins un événement » (*Op. cit.*, p. 10), on pourrait s'interroger sur le statut de l'événement au sein du récit nervalien. Alors que l'événement au sens plein du terme se définit comme une action marquant une rupture radicale entre un avant et un après, pouvant occuper les fonctions cardinales de PN2 (nœud) ou PN4 (dénouement) dans la séquence narrative prototypique, le caractère récursif de l'« événement » nervalien relativise *de facto* sa capacité à occuper une telle fonction. Répéter un même événement -fût-il modulé- mine ainsi toute possibilité de dépassement effectif de l'obsession du circulaire. Au demeurant, entre la ligne droite constituée par le récit singulatif bourgeois -le roman moderne ou pire le fade vaudeville- et le cercle figé de la tradition -le récit mimétique sans modification, obsolète au sein de la modernité- Nerval ouvre sur l'option rhapsodique, inscription de l'innovation au sein de la répétition. Si l'on envisage l'ensemble de l'œuvre nervalienne, toute la question réside peut-être en ces termes : la spirale rhapsodique a-t-elle une fin, un but ? Pour approfondir ces analyses, nous renvoyons au chapitre 7 de notre seconde partie de thèse.

<sup>12</sup> Aristote, *Poétique*, 50b 26.

est amené à appréhender comme une totalité signifiante. En tout état de cause, à l'image du Livre mallarméen, l'œuvre nervalienne refuse la clôture, ouverture excentrique sur le hors-texte. Si la résolution narrative est constamment recherchée, elle se situe manifestement *hors-champ* pour user d'un terme cinématographique.

A l'aporie narrative, dialectique insoluble de l'espace, du temps, du sens au sein d'un réel rentré dans une prose duelle ou insignifiante que le travail démiurgique d'écriture tend à encoder dans un réseau serré de signes, Nerval oppose une série de voies alternatives. Ces amorces de solution dont nous envisagerons les enjeux au sein des chapitres suivants<sup>13</sup> et que nous nous contentons de présenter brièvement ici se développent dans une double direction. Il s'agit tout d'abord de dépasser la catastrophe romanesque individuelle en inscrivant l'individu au sein d'un collectif qui le transcende. En se peignant de biais sous les traits de héros ou de grands hommes à l'image de Hakem, d'Adoniram ou même du Christ, Nerval tâche d'oublier la catastrophe amoureuse au profit de la transcendance collective, ou du moins de ses virtualités. Ce dépassement proche de l'*epos* s'inscrit à l'évidence dans l'enthousiasme utopique de toute une époque pour l'avènement d'un sauveur, politique ou mystique, destiné à régénérer un monde décadent. Or, s'ils proposent une leçon utopique indirecte, les héros nervaliens sont aussi et surtout des fondateurs de lignées, le récit proposé par notre auteur s'apparentant à la geste d'une « race » rebelle à laquelle le diariste lui-même tend à se rattacher. Explicitement soulignée par le voyageur, la filiation purement imaginaire entre la communauté druse et les obédiences franc-maçonniques à laquelle il prétend appartenir confère à tous ces personnages un même centre implicite : le « je » polymorphe de l'auteur. Au demeurant, le dépassement (*Aufhebung*) par le collectif auquel recourt Nerval ne parvient que difficilement à intégrer la faillite romanesque. Comment, par exemple, incorporer au mythe franc-maçon pour lequel le meurtre du tout abstrait Hiram allégorise la recherche d'une parole perdue à rechercher l'histoire d'amour entre le maître-ouvrier et la reine de Saba, *a fortiori* le tragique envol des chimères du génie ? Si le dépassement utopique posthume de la solitude individuelle par la fusion collectiviste apparaît comme une sortie de scène envisageable, un troisième terme qui pourrait transfigurer l'absurdité de la vie terrestre, il est également possible d'identifier au sein même du réel un autre principe médiateur autorisant de manière détournée l'accès à l'objet sacré et tabou. Si l'on revient donc au roman amoureux, lequel constitue le canevas guère dépassé de tous les écrits nervaliens, on peut considérer que le voile anamorphique féminin incarne cette fonction médiatrice. A la fois allégorie et partie prenante des *realia* ainsi que du

---

<sup>13</sup> Voir ci-dessous Partie 1, Chapitre 3 : « Le jeu du voile oriental » et Chapitre 4 : « le sens du dénouement ».

fait culturel, le voile, véritable pont interculturel et transhistorique : *borghot* des femmes du Caire ou *feredjé* stambouliote explicitement comparés au voile d'Isis, occupe idéalement cette position intermédiaire. Cet élément vestimentaire sacré qui représente l'un des fils directeurs du récit nervalien est un symbole ambivalent: opacifiant et révélateur, symbole d'interdit et stimulation de l'imagination, chaste et sensuel, il incarne en définitive et de manière paradoxale une forme d'*Eros* singulier propre à notre auteur. Signe complexe, emblème féminin<sup>14</sup>, volatile, intrinsèquement éternel mais aux actualisations multiples, il appelle au mouvement, au décryptage du monde. De manière significative, il fait contraste avec l'un des ultimes symboles de la quête nervalienne : la figure christique de Saturnin telle qu'elle apparaît dans la dernière partie d'*Aurélia*, en particulier au sein des « Mémorables ». Contrastant radicalement avec la sensualité latente de ce voile qui symbolise les forces vitalisantes et dynamiques d'un *Eros* protégé de la profanation vulgaire, Saturnin apparaît en revanche comme l'incarnation de l'éternelle stabilité, figure apprivoisée *in extremis* du père féroce ou du *ferouer* rival. Aussi est-il très significatif que la « maison »<sup>15</sup> soit son emblème. Ayant renoncé à l'exclusivité d'un rêve d'Orient féminin et païen, le voyageur fatigué se repose dans le giron d'un Christ syncrétique symbole de clémence, au demeurant éminemment hétérodoxe, allégorie d'un retour tardif au père, appel étrangement prophétique au calme de la mort<sup>16</sup>.

## 1 Contraintes spatiales et posture rebelle.

### 1.1 Démarche herméneutique et logique narrative.

Que te dirais-je encore mon ami ? Quel intérêt auras-tu trouvé à ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard ?<sup>17</sup>

Réponds ! criait César à Jupiter Ammon[...]<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Nous pourrions toutefois voir en quoi, dans nos chapitres 1,3 et 2,1, le voile féminin est fondamentalement une projection masculine.

<sup>15</sup> Alors que notre auteur, dont certains commentateurs ont pu souligner la *dromomanie*, présente au fil de ses œuvres une tendance chronique à l'errance, incapacité tantôt imposée tantôt revendiquée à se sédentariser, le scripteur d'*Aurélia* présente la « maison » de l'ami comme l'aboutissement ultime du périple. Rappelons peut-être l'étymologie latine du terme maison: *mantionem* dérivation substantive du verbe « manere » (rester).

<sup>16</sup> C'est à l'évidence bien plus à cette forme de trinité qu'à celle que nous avons envisagée précédemment en association avec le symbole du voile qu'il faudrait rattacher le dernier terme de l'aphorisme nervalien du *Carnet du Caire*. « A trois, peut-être nous reposerions-nous. » Si le voile indéfiniment soulevé symbolise la mise en tension à destination d'un but, force littéralement érotique au sens large du terme ; à l'inverse, l'accession à la « maison » de l'ami, au terme d'une longue et fatigante marche, représente vraisemblablement une allégorie de la mort.

<sup>17</sup> *NPI II*, p. 791.

<sup>18</sup> *NPI III*, p. 651.

Aux déclarations de principe du flâneur ou touriste qui s'abandonne au hasard de la promenade s'opposent les injonctions du César des *Chimères*, écart témoignant d'un mouvement de va-et-vient permanent entre une approche superficielle du réel et une volonté affirmée et injonctive d'en percer le sens. De manière chronique, le voyageur en Orient exprime son souci latent de décryptage herméneutique. Ainsi, fraîchement débarqué au Caire, l'Européen manifeste « le besoin d'interroger les yeux de l'Égyptienne voilée »<sup>19</sup>. Le rempart du voile islamique supposé dissimuler « hermétiquement » le corps féminin semble œuvrer *a contrario* comme une incitation à l'interprétation. Cette affirmation, qui répond comme en écho à l'une des ambitions avouées du périple oriental : « interroger les souvenirs »<sup>20</sup> de l'Égypte ainsi que Nerval le déclare au consul de France, est sans doute à mettre en rapport avec l'humeur mélancolique d'un voyageur déplorant un présent veuf du passé<sup>21</sup>. Au souci scientifique de comprendre et de sonder le réel se superpose la véhémence hyperbolique d'un homme accusant implicitement ce réel, partant la terre-mère incarnée par la déesse myrionyme Isis, de manquer à sa promesse. Ce besoin obsessionnel d'un sens plein s'apparente indirectement à une forme de litanie mélancolique qu'on peut notamment identifier quand le diariste affirme la dette de la terre libanaise à son égard : « Ce pays qui a ranimé toutes les forces et les inspirations de ma jeunesse ne me devait pas moins sans doute [...] »<sup>22</sup>. La Terre est une déesse éternellement fuyante à l'image de la mère de l'auteur ayant, en suivant son mari aux armées, marqué implicitement sa préférence pour le père au détriment du fils. L'absente est coupable d'insignifiance, d'absurdité, de faute au sens littéral du terme dans une perspective freudienne<sup>23</sup>. Tout l'enjeu de la posture mi-réaliste ou bouffonne, mi-luciférienne ou tragique du voyageur est de tenter, dans un texte au rythme syncopé, ménageant un alternat entre tensions résolues et brutales retombées, d'interroger le sens du réel afin de le recomposer sous forme de récit, partant d'en restaurer le sens caché. Sur le plan de la logique narrative, l'espace réel étant

---

<sup>19</sup> *NPI II*, p. 261.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>21</sup> Dès ses premiers écrits en prose, Nerval évoque « ce siècle en habit noir et qui semble au tiers de sa vie porter le deuil encore de celui qui l'a précédé. », « De l'Aristocratie en France », *Le Carrousel fin de mars 1836*, *NPI I*, p. 343.

<sup>22</sup> *NPI II*, p. 515.

<sup>23</sup> Si les manifestations de la violence verbale ou physique à l'endroit d'une mère protéiforme sont rares dans l'œuvre nervalienne, le reproche indirect apparaît par intermittence. Certes, si l'on suit la leçon freudienne, le mélancolique, en s'auto-dépréciant, détourne la violence à destination de l'objet maternel sur lui-même. Nous renvoyons ainsi à l'essai *Deuil et Mélancolie* de 1915 dans lequel Freud tente de cerner le paradoxe de la posture mélancolique : « Ainsi on tient en main la clef du tableau clinique lorsqu'on reconnaît que les autoreproches sont des reproches contre un objet d'amour, qui sont renversés de celui-ci sur le moi propre. » (Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » Extrait de *Métopsychoanalyse, Sociétés*, 2004/4 no 86, p. 11.) Toutefois, il est manifeste que sous certains aspects le reproche latent affleure chez Nerval. Ainsi, le « rends-moi » du *Desdichado* ou cette réflexion émise à Jean-Baptiste Dublanc : « Aujourd'hui jour anniversaire de celui où ma pauvre mère est morte en Silésie suivant le drapeau de la France, mais laissant son fils orphelin [...] », *NPI III*, p. 828.

grevé d'une vacuité latente, d'un manque constitutif, c'est pour ainsi dire naturellement que la tension nœud-dénouement se met en place. Le diariste ne pouvant se satisfaire durablement de la non-unité foisonnante du monde, ressentant violemment un sentiment pré-existential d'absurdité, pose avec ce besoin d'une vacuité à réparer le nœud narratif implicite sous-jacent à l'ensemble du ou des récits du *Voyage en Orient*. S'inscrivant donc en force conjuratoire face à l'absurdité latente, le récit substitue ou plutôt conjugue au principe de consécution paratactique la mise en tension logique. Relevons à ce titre la définition de Jean-Michel Adam, synthétisant ce qui selon lui constitue la « logique singulière du récit » :

Pour passer de la simple suite linéaire et temporelle de moments (m1, m2, etc.) à un récit proprement dit, il faut opérer une narrativisation de ce procès, passer de la chronologie à la logique singulière du récit qui introduit une problématisation par le biais des macropropositions Pn2 et Pn4<sup>24</sup>.

Peu importe en définitive que le récit nervalien ajourne tout dénouement dans la mesure où cette mise en tension posée par l'indispensable nœud est activée, un tel texte apparaissant travaillé dans son ensemble par ce que l'on pourrait nommer un tropisme narratif.

## 1.2 La fabrique du sens.

### 1.2.1 Un pré-bovarysme ?

J'aime à conduire ma vie comme un roman, et je me place volontiers dans la situation d'un de ces héros actifs et résolus qui veulent à tout prix créer autour d'eux le drame, le nœud, l'intérêt, l'action en un mot<sup>25</sup>.

Nous le savons, le roman de Saléma tourne court, le « bon-objet » devant être relégué à bonne distance. Au fiasco tragique incarné par la maladie du diariste imposant une quarantaine dont tout laisse penser qu'elle sera éternelle répond en écho le burlesque dénouement de l'idylle -purement imaginaire- échafaudée par l'esprit romanesque du voyageur entre l'esclave Zeynab et le jeune copiste arménien. Auteur et acteur de sa propre fable, incarnant la figure d'un père magnanime après avoir été bien proche de celle de l'amant jaloux, Nerval joue de manière auto-ironique avec sa propension à romancer, narrativiser le réel. L'hyperbole lyrique à laquelle il se livre : « J'aurais voulu avoir le monde entier pour témoin de cette scène émouvante [...] »<sup>26</sup> se heurte aux limites sociales, culturelles et psychologiques d'un réel têtue. De fait, jamais une Zeynab rétrospectivement scandalisée en tant que prétendante au statut de *cadine* n'aurait daigné s'intéresser à un simple *raya*... Certes, le sketch de la jeune esclave et de l'Arménien

---

<sup>24</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, PUF, Paris, p. 91.

<sup>25</sup> *NPI II*, p. 506.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 451.

prouve au lecteur le recul avec lequel Nerval traite de ce que l'on pourrait nommer au prix d'un léger anachronisme un incorrigible bovarysme. Il est par ailleurs manifeste que notre auteur n'est pas sans se méfier des facilités et du caractère artificiel du genre romanesque, genre en plein essor en cette première partie du XIX<sup>ème</sup> siècle, succès dont témoigne par exemple l'incroyable vogue pour *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue<sup>27</sup>. Au demeurant, la propension de notre auteur à conférer une logique narrative à la fluidité insondable du vécu correspond à un besoin sans doute fondamental de maîtriser l'irrationnel, de dialectiser l'informe.

### 1.2.2 Récit diurne/scènes nocturnes.

Chercher un sens aux scènes bizarres[...] <sup>28</sup>

La violence verbale des injonctions évoquées plus haut traduit la tension exercée par un démiurge soucieux d'imposer une règle, un ordre à l'évanescence du flot vital asémantique, de tenter, en particulier, de conférer un sens aux scènes énigmatiques : folie, rêve, souvenirs, qui ont pu marquer sa conscience. « Chercher un sens aux scènes bizarres » tel est le mot d'ordre du calife Hakem qui, après avoir observé ce qui pourrait s'apparenter à une vision, opère un retour dialectique et herméneutique sur cet espace autre, ésotérique, lié à l'intime que constitue l'expérience irrationnelle, récurrence dans le récit nervalien. Placé sous le patronage d'Hermès, ce héros, résolument installé sur le plan du réel, utilise les forces démiurgiques d'une science, d'un langage, d'une lucidité tentées par la surhumanité afin de percer le sens de ce qui semble irrationnel. La posture d'Hakem représente d'ailleurs une actualisation parmi d'autres de cette tentative herméneutique. Relevons, ainsi, la déclaration sous forme d'aphorisme d'un manuscrit inédit, sans doute contemporain de la rédaction d'*Aurélia* : « Quand vos rêves sont logiques, ils sont une porte ouverte, ivoire ou corne sur le monde extérieur »<sup>29</sup>. Notons, pour finir, le parti pris ordonnateur, régulateur mais aussi ouvertement profanateur que revendique le diariste de l'ultime nouvelle rédigée par notre auteur:

Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret. Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir ? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison ? <sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Mentionnons la réflexion critique effectuée par le (pseudo-) éditeur du *Roman à faire* : « Et d'ailleurs le monde n'a-t-il pas déjà bien assez de romans ? c'en est encore un de moins à lire et un de plus à rêver. » (*NPI I*, p. 700) Posture romantique typique : si le principe du roman n'est pas radicalement mis en cause, le bon roman est celui qu'on n'a pas écrit.

<sup>28</sup> *NPI II*, p. 558.

<sup>29</sup> *NPI III*, p. 770.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 749.

C'est bien d'un véritable combat, d'un duel avec le terroriste intérieur dont il semble être ici question, avec en filigrane la charge de mauvaise conscience qu'une telle rébellion semble impliquer à l'encontre de la loi d'un Père jaloux de conserver ses secrets.

Cette alternance entre scène-vision et commentaire/narration représente l'une des constantes narratives de nombreux textes nervaliens. On pourrait même affirmer que la logique interne de la narration nervalienne est essentiellement double, jouant sur les décalages énonciatifs. Intégrée au sein de la syntaxe d'un récit que l'on pourrait qualifier de diurne, la scène nocturne a la faculté d'en interpréter le sens caché ainsi que d'influer sur son cours. En effet, dans les nouvelles *Sylvie* ou *Aurélia* comme au sein de nombreux récits du *Voyage en Orient*, l'affleurement de cet espace radicalement autre au sein du réel a valeur interprétative mais présente aussi un caractère performatif, l'image ou la séquence retrouvée émanant du passé ou de l'ailleurs ayant la faculté d'influer sur la trame présente. Pour citer deux exemples significatifs, c'est parce que le diariste de *Sylvie* se (res)souvient de la scène interdite d'Adrienne aux Enfers que tout retour au Valois devient définitivement impossible. De la même manière, c'est parce qu'Adoniram observe l'envol de ses chimères fuyantes sur le *film* que sa conscience projette sur le mur du temple de Jérusalem qu'il doit nécessairement mourir. Fondamentalement tragique, la vision confirme la faute autant qu'elle précipite le dénouement funeste.

En définitive, même si le récit sonde l'irrationnel, même s'il accrédite la puissance de forces ésotériques à l'instar du rêve prémonitoire anticipant par exemple la mort d'Aurélia, la logique interne de la narration présente une cohérence profonde, une grande *rationalité* dans ses fonctions comme dans ses structures.

### 1.2.3 Le récit : lambeau ou fil d'Ariane ?

Il est significatif que Nerval propose comme emblème utopique d'une parole poétique restaurée dans sa puissance fédératrice et vivante, au sein de l'ultime étape de son séjour en Orient, la figure idéalisée d'un « rhapsode », passeur culturel s'appêtant à déclamer *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*. Littéralement « couturier du chant »<sup>31</sup>, le rhapsode incarne à merveille la tension dialectique caractéristique du travail de mise en intrigue à l'œuvre chez notre auteur. S'agit-il de mettre artificiellement bout à bout des lambeaux de vie, *patchwork* profanateur ainsi que le déplore l'éditeur du *Roman à faire* : « Qui oserait coudre

---

<sup>31</sup> Du grec *rhapsôdos*, dérivé de *rhaptein*, coudre et *ôdê*, chant, le terme rhapsode correspond en premier lieu à une réalité grecque antique. Il désigne ainsi un récitant de poèmes épiques qui s'accompagne de la lyre ou de la cithare.

un lambeau d'histoire à votre poétique existence serait un poète bien mal inspiré »<sup>32</sup>. S'agit-il, au contraire, mimant le geste de Pénélope, de détisser tout d'abord l'enchevêtrement absurde de la vie réelle, les « fils de satin les plus inextricables »<sup>33</sup> qu'une Aurélie-Arachné, incarnation fallacieuse de l'idéal, aura pu tisser autour du « je » victime ? De l'écheveau existentiel monstrueux, le récit pourra-t-il dans un second temps ouvrir sur la vision céleste, sous l'égide glorieuse du principe heuristique d'Ariane ?<sup>34</sup> Rafistolage, mauvais collage ou épiphanie ? Irréductiblement sceptique, encore une fois, Nerval ne tranche pas.

A l'image du voyageur-archéologue qui sonde le réel afin d'en interroger le sens, l'auteur Nerval explore, devine et interprète les côtés obscurs de son univers historique et culturel, d'Occident en Orient: à l'herméneute qui arpente l'espace correspond un sondeur de bibliothèques ou un spectateur assidu des théâtres, fussent-ils populaires et orientaux. Il s'agit, d'une part, de réhabiliter des figures historiques obscures injustement méprisées tels les *Illuminés*, précurseurs du socialisme, avatars nervaliens des *Grotesques* de Gautier ou des *Excentriques* du jeune Champfleury. En Orient, ces obscurs se nommeront par exemple le calife Hakem, interprétation libre d'une figure historique dont les éléments biographiques émanent pour partie d'un long mémoire de Silvestre de Sacy, ou Adoniram, statuaire et fondateur du temple de Jérusalem sous le règne de Salomon, figure biblique mineure déjà transfigurée par la tradition franc-maçonne et que Nerval réinvestit. Il s'agit, d'autre part, d'enter les questions récurrentes de son drame intime sur les destins recomposés de ces figures diverses, historiques, livresques ou ethnoculturelles, dont telle facette a pu le frapper par les analogies qu'il a cru décerner avec son existence propre.

### 1.3 Herméneutique culturelle : s'inscrire dans les failles du livre et greffer son mythe personnel.

Ce qui n'eût été qu'un jeu pour vous maître [...]»<sup>35</sup>

S'amuser à broder des détails intimes à partir des historiens du passé, « (se) jouer avec nos chroniques et nos mémoires »<sup>36</sup> est un jeu sérieux et constant entrepris par notre auteur tout au long de son parcours d'écrivain. Avant de s'offrir, à l'image de Montaigne, comme sujet assumé au sein d'une œuvre résolument autobiographique, Gérard s'amuse donc à se peindre

---

<sup>32</sup> *NPI I*, p. 700.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>34</sup> Nous citons les termes du préfacier des *Filles du feu* : « [...] j'ai saisi le fil d'Ariane, et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. », *NPI III*, p. 458.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>36</sup> *Idem.*

de profil. La période de création -de 1840 à 1851- de ce qui devait constituer le *Voyage en Orient* tel qu'il fut publié dans son intégralité par Gervais Charpentier en 1851 se caractérise par un jeu spéculaire entretenu entre le récit enchâssant d'un diariste à la première personne et des récits enchâssés à la troisième personne qui en représentent la stylisation. Si l'invention romanesque à partir de données autoptiques ou livresques est bien à la base de la création nervalienne, il est significatif que le préfacier des *Filles du feu* se démarque de la posture dumasienne. De fait, ce n'est pas le procédé qui est remis en cause mais l'enjeu existentiel : alors qu'un Dumas « (se) joue avec nos chroniques », Nerval joue sérieusement à s'identifier à des personnages historiques qui deviennent dès-lors ses propres créations, partant la chair chimérique de sa chair. Telle la tunique de Nessos collant aux épaules d'Hercule expirant, il n'est plus de jeu au sens littéral du terme entre l'écrivain et son support livresque. C'est du moins la teneur de la leçon pathétique et déclamatoire que délivre le préfacier des *Filles du feu* à ce mentor jaloué qui vient tout récemment de lui décerner les honneurs humiliants d'un article qualifié par l'intéressé de nécrologique. A l'évidence, brandir l'identification romanesque comme justification professionnelle de la folie appartient bien à une forme de rhétorique ironique, démarche d'autojustification qui n'est pas sans faire écho à un aphorisme d'un feuillet retrouvé après la mort de notre auteur : « s'accommoder de la marotte d'un fou, c'est prudent en certains temps »<sup>37</sup>.

S'il faut donc faire la part de la fanfaronnade ou de l'histrionisme dans ce brûlot défensif, Nerval n'en synthétise pas moins les enjeux de sa démarche d'historien au sens large du terme. Inscrivant dans la modernité le genre illustre des *Vies* tel qu'il fut consacré par exemple par Plutarque, Nerval greffe sur ses portraits biographiques les données problématiques de sa *fabula* intime.

Cela est si loin...<sup>38</sup>

Les héros ou personnages que Nerval se choisit comme objets d'investigation, qu'il s'agisse des *Illuminés* ou surtout des figures mises à l'honneur au sein de sa relation viatique, se caractérisent par l'ombre qui les environne, autant d'énigmes à déchiffrer pour l'herméneute impénitent, autant de jeu possible afin d'y insérer de l'intime. Opportunément, en véritable génie du « casting », choisissant soigneusement des personnages potentiellement compatibles avec son drame intime, notre auteur va tirer parti de l'éloignement culturel relatif de ces figures par rapport à son public de lecteurs occidentaux. Nerval élit donc en premier lieu comme sujet

---

<sup>37</sup> *NPI III*, p. 782.

<sup>38</sup> *NPI II*, p. 227.

de ses portraits des instances ethnoculturelles représentatives de la réalité orientale telles que la marionnette ombre chinoise *Caragueuz*, le conteur de rues stambouliote ou des figures politiques réelles mais souvent auréolées du mystère que leur confère l'éloignement géoculturel : ainsi le mélancolique sultan Abdul-Medjid réellement entr'aperçu mais aussi l'émir druse Béchir ou encore la mythique Lady Stanhope. Il s'agit également d'investir des figures historiques orientales. Ces dernières appartiennent aussi bien à la culture biblique partagée entre Orient et Occident qu'à la matière historique spécifiquement orientale : du mythique Salomon aux obscurs Hakem et Adoniram en passant par la reine de Saba ou le mystérieux Fakardin. Sans jamais trahir radicalement la vérité ethnoculturelle ou historique, dans une posture que certains critiques ont pu qualifier de pré-ethnologique, Nerval parvient à greffer sur ces figures la problématique de sa *fabula* intime, les incorporant à son mythe personnel. La réécriture de l'histoire sainte évoquant la rencontre de Salomon et de la reine de Saba correspond, ainsi, à la volonté exprimée par Nerval de s'inscrire à l'intérieur des béances du Livre. En posant Balkis comme allégorie d'une énigme à résoudre, Nerval joue à répondre de manière personnelle aux questions implicites posées par le *Livre des Rois* ou des *Chroniques*. Assimilant un matériau interculturel considérable, intertextuel et historique, des écrits vétérotestamentaires au Coran en passant par les légendes éthiopiennes, notre auteur propose sa propre réponse aux énigmes incarnées par la fille des Hémiarites : pourquoi la reine est-elle repartie de Jérusalem ? Quelle était la nature de sa mission ? Quelles relations en particulier peut-on établir entre ce départ et le retour tardif au paganisme de la part du Roi des Hébreux ? En insérant sa verve imaginative dans les blancs du Livre, y insérant en particulier l'allégorie franc-maçonne d'Adoniram et l'idylle nouée entre le génie mélancolique et Balkis, Nerval complexifie encore l'énigme, lui surimposant ses propres abysses.

#### 1.4 Interdit, rébellion, chimères.

##### 1.4.1 Limites spatiales, bornes humaines.

De même que les facultés humaines sont limitées ainsi que le spécifie Tubal-Kaïn à Adoniram<sup>39</sup>, l'espace terrestre est lui aussi borné, tout accès à l'idéal bouché. En conséquence, on peut donc affirmer que l'espace nervalien strictement clivé entre un *envers* et un *endroit* métaphorise une dialectique de la connaissance mettant en regard un sens absolu mais interdit et une raison humaine fondamentalement limitée. Matérialisation de cette limite à l'accès au

---

<sup>39</sup> L'aïeul mythique évoque en effet les « limites étroites » des « facultés » humaines, *NPI II*, p. 721.

sens total, monde caverneux indéfiniment décliné qu'évoque avec justesse Michel Butor<sup>40</sup>, Nerval pose comme borne spatiale, anticipation des portes d'ivoire ou de corne d'*Aurélia*, la mystérieuse « forêt pétrifiée » des environs du Caire. Cet espace minéral revêt une signification allégorique, à la fois vestige-fossile de la race préadamite et témoignage matériel de la punition qui leur a été infligée: une pétrification. Rare *point chaud*, ce passage représente une véritable exception au sein d'un récit par ailleurs strictement réaliste : le lecteur peut, en effet, percevoir l'affleurement du registre fantastique. Annonçant l'expérience infernale d'Adoniram, ce morceau de bravoure apparaît ainsi comme l'une des tentatives les plus poussées visant à ébranler les certitudes du lecteur occidental dans les domaines de la sensualité, de la science et de la raison. Renonçant à la neutralité ou à la bonhomie ironique qui le caractérise le plus souvent, le diariste s'y livre à une forme d'enthousiasme irrépressible, bien près de proclamer l'existence d'une surréalité. Citons ce passage du chapitre « La Forêt de pierre » (V) :

Que faut-il supposer de plus étrange maintenant ? La vallée s'ouvre ; un immense horizon s'étend à perte de vue. [...] Ô prodige ! ceci est la forêt pétrifiée<sup>41</sup>.

Après avoir envisagé, par une succession de questions rhétoriques, des explications rationnelles au phénomène observé, Nerval conclut de manière significative sa période par un constat d'impuissance : « L'esprit s'y perd ; il vaut mieux n'y plus songer ! »<sup>42</sup> Enigme associée à une forme de terreur sacrée, actualisation géographique de la mise en contiguïté chimérique de deux formes de nature (le monde réel et le monde des esprits), l'évocation de la « forêt pétrifiée » anticipe la terreur panique également teintée de fantastique que manifeste le narrateur de *Sylvie* au moment où se conjuguent dans son esprit amour terrestre et amour céleste, éprouvant le vertige hallucinatoire des assimilations : « Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice, et si c'était la même ! Il y a de quoi devenir fou... Reprenons pied sur le réel »<sup>43</sup>.

Pour en revenir à la relation viatique, la comparaison de la forêt pétrifiée avec les pyramides d'Égypte est hautement significative : au monument humain pour lequel d'autres voyageurs avaient justement pu éprouver une forme de terreur sacrée, Nerval substitue l'univers enfoui d'une surhumanité abolie, face cachée d'un passé tant effrayant qu'attirant, Atlantide alternativement approchée puis repoussée que Freud n'a pas encore intitulée l'inconscient<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> « Parcourant les rues ou les environs du Caire, de Beyrouth ou de Constantinople, Nerval est à l'affût de tout ce qui lui permet de pressentir une caverne s'étendant au-dessous de Rome, Athènes et Jérusalem. », Michel Butor, «Voyager doit être un travail sérieux.», *Le voyage et l'écriture, Romantisme*, 1972, n°4, p.16.

<sup>41</sup> *NPI II*, p. 414.

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> *NPI III*, p. 543.

<sup>44</sup> Relevons la dernière partie du sous-chapitre « La forêt de pierre » où Nerval se livre à une comparaison entre cette « forêt pétrifiée » et les pyramides d'Égypte, mise en regard tout à l'avantage du monde abyssal : « [...]

#### 1.4.2 Hybris, chimères et incontinence.

Contrastant avec la sagesse ignorante du saint ou de l'innocent dont la figure de Saturnin représente le symbole, tout entier dans une vacuité accueillante, le héros nervalien mis en scène est porteur d'une excroissance polymorphe, d'une protubérance au sens large du terme, signe physique attestant d'une démesure intellectuelle ou spirituelle. De manière paradoxale, alors que notre auteur présente à son lecteur l'image du décapage du palimpseste comme le symbole de la recherche d'une vérité -« original éblouissant »<sup>45</sup>- qu'il s'agirait d'affranchir d'une couche superposée de sédiments opacifiants, il sursature lui-même le réel, *a fortiori* le souvenir, de gloses ou d'exégèses culturelles ou personnelles. Au principe herméneutique du dévoilement emprunté au culte isiaque, Nerval, dans sa recherche constante du sens, substitue l'imposition successive de strates culturelles ou existentielles qui apparaissent *a contrario* comme des facteurs d'opacification, d'irrémissible mise à distance de la vérité. De la même manière, les héros qu'il met en scène au sein des récits enchâssés se caractérisent par une particularité luciférienne comparable (tant physique que morale), excroissances qui révèlent leur *hybris*. Citons parmi de nombreux exemples l'oeil aquilin d'Adoniram qui le prédispose à percevoir le sens caché du réel, lequel correspond symboliquement au nez busqué de Balkis ou à celui de Sétalmulk, sœur du calife Hakem. Avant que Baudelaire ou Mallarmé n'imposent le cygne comme symbole de *l'homo duplex*, Nerval opère une déclinaison du symbole de l'aigle, sans doute en partie sous l'influence de mythe napoléonien. Variation grotesque du bec aquilin, il faut également mentionner le membre ithyphallique du *Caragueuz* stambouliote. Organe ambivalent, ce dernier s'apparente à la fois à une qualité incomparable qui lui attire la sympathie irrépressible des femmes mais aussi à une malédiction au sein d'un réel niveleur, lequel fait peser sur l'acte de chair les stigmates du péché originel. Ces diverses variations sur le thème de l'excroissance témoignent peut-être symboliquement de l'attrait pour ainsi dire magnétique aimantant le corps à destination du vrai lieu, l'entraînant à quitter sa gaine matérielle. L'exhibition organique (œil, nez, vit, etc...) représenterait alors l'expression allégorique de ce tropisme. En tout état de cause, cette excroissance tant physique que spirituelle, cette superfluité qu'un réel prosaïque entend réduire, revêt un caractère symbolique, prédisposant son

---

j'emportais dans ma pensée une impression plus grande encore que celle dont on est frappé au premier aspect des pyramides : leurs quarante siècles sont bien petits devant les témoins irrécusables d'un monde primitif soudainement détruit. » (*NPI II*, p. 414) On pourra opposer au traitement nervalien l'avis beaucoup plus mesuré du rédacteur des guides Joanne en 1861 mentionnant ce même site : le *Gébel Mokattam* dit « Forêt pétrifiée » : « Au reste, c'est moins pour les pétrifications elles-mêmes que pour la vue du désert qu'on doit recommander cette excursion au touriste [...], A. Joanne, E. Isambert, *Itinéraire de l'Orient*, Hachette, Paris, 1861, p. 995.

<sup>45</sup> *NPI III*, p. 543.

propriétaire à accomplir des actes exceptionnels. Au demeurant, l'impatience, l'orgueil ou autre manifestation liée au principe d'*incontinence* conduit ces glorieux inadaptés au réel à profaner en l'exhibant le trésor narcissique qu'ils auraient dû maintenir enfoui dans les entrailles d'une terre-mère protectrice. Cette variation autour de l'« incontinence de l'imagination »<sup>46</sup>, ce manquement fondamental au précepte canonique des initiés aux mystères d'Égypte, à savoir « la patience », conduit ces personnages à reproduire le geste de Saint-Thomas : « Toucher pour croire », c'est-à-dire mettre leur idéal à l'épreuve du réel.

Je retourne les dards contre le dieu vainqueur<sup>47</sup>.

Qu'il s'agisse du scripteur autodiégétique d'*Aurélia*, du je-poétique du sonnet « Antéros » ou d'autres avatars de l'auteur, les héros nervaliens semblent chacun à leur manière perpétrer le même acte rebelle. Allégorie d'une subversion généralisée, ce geste se présente sous la forme d'une mini-séquence récurrente où le dominé lève le poing ou le bras, relève la nuque, prêt à se dresser pour accomplir un acte à la fois libérateur et profanateur. Fondamentalement, c'est donc par un même geste que ces différentes figures, dans une phase exceptionnelle d'exaltation, revendiquent violemment leurs droits à l'encontre d'un principe tyrannique. Or, entre la révolte à caractère politique menée par un Hakem libérateur de son peuple et son obsession incestueuse qui lui impose comme une absolue nécessité un mariage adelphique avec sa sœur, nulle solution de continuité. En effet, mu par le même *hybris*, le personnage nervalien péchant par impatience tente « trop follement ou trop tôt la réalisation de (son) rêve »<sup>48</sup> et projette dans l'ici-bas impur qui est son unique terrain d'action les chimères polymorphes de ses visions. Virtuellement sublimes, ses réalisations sont monstrueuses. Rébellion politique, révolte phallique, rêve d'un *logos* tout puissant représentent les déclinaisons diverses d'une même motion. En transcrivant avec variations l'acte luciférien ou prométhéen perpétré par des personnages en grande partie inventés à partir de figures ethnoculturelles ou historiques, c'est lui-même que Nerval peint de biais, dans son acte créateur. Le geste du héros rebelle redouble en effet métaphoriquement l'*hybris* poétique du logomane. A la posture obscène du *Caragueuz* stambouliote, Polichinelle ou Diogène oriental appartenant « presque toujours » à « l'opposition »<sup>49</sup>, au génie Adoniram rêvant de sculpter un sphinx qui « fixe(ra)it un regard implacable sur le ciel »<sup>50</sup> correspond la posture luciférienne du bibliomane

---

<sup>46</sup> *NPI II*, p. 546.

<sup>47</sup> « Antéros », *Les Chimères*, *NPI III*, p. 647.

<sup>48</sup> *NPI II*, p. 885.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 650.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 674.

dressant sa bibliothèque comme une nouvelle tour de Babel. « La parole est le glaive à deux tranchants »<sup>51</sup> proclame le scripteur d'une lettre semi-hallucinée à Alexandre Dumas en paraphrasant l'*Apocalypse* de Saint-Jean, conjuguant pouvoir des mots et puissance sexuelle. Telle est la chimère latente du démiurge inconsolé, rêve d'une parole de feu à la puissance performative, rêve en partie réalisé par un Brisacier embrasé par le feu de sa tirade, embrasant en retour une scène, une salle et un public rendus paradoxalement à la vie, acte fou dupliqué par Hakem, nouveau Néron qui incendie sa capitale. La séquence allégorique récurrente précédemment évoquée, synthétisée par la formule d'*Antéros* que nous avons reproduite en épigraphe à ce paragraphe, se trouve déclinée presque à l'identique à un moment charnière de l'action d'*Aurélia*. En proie à un indicible orgueil, se fiant à la toute-puissance luciférienne du logos, le scripteur « lève le bras pour faire un signe qui (lui) semblait avoir une puissance magique »<sup>52</sup>. Las, dans la phrase narrative prototypique du récit nervalien dont le rythme est syncopé, l'acmé de la tension énergétique est amenée à retomber brutalement. Emblématique d'un « vrai » qui « est ce qu'il peut », la rébellion du héros est condamnée par les lois du réel. C'est ainsi que le principe politique rebelle accouche de la Révolution française dont Nerval souligne l'aspect parricide ou fratricide, l'amour pur se traduit par le viol ou l'inceste, la puissance surhumaine du grotesque *Caragueuz* est frappée d'interdit. Quant au pouvoir poétique d'un *logos* sacré, Nerval ne cesse de constater qu'il est définitivement « rentr(é) dans la prose »<sup>53</sup>.

Ce qui scande la destinée de ces héros-avatars du moi nervalien, c'est en définitive le rythme syncopé d'une période en deux temps: une phase ascensionnelle où croît la tension, culminant par une forme de pic énergétique, laquelle est suivie par une brutale retombée: dégonflement de l'énergie amoncelée et punition. En proposant un rythme de base -peut-être le rythme alternatif de la maniaque-dépression que certains critiques ont cru pouvoir déceler chez notre auteur ou encore d'une phase particulière de la psychose<sup>54</sup>- comme métaphore stylisée des apories du réel, Nerval esthétise de fait son mal, non sans ambiguïté, en le coulant dans un temps recomposé. A l'absurdité d'un temps réel, rythmé certes, tendu par les scansion

---

<sup>51</sup> *NPI III*, p. 822.

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 720.

<sup>53</sup> *NPI II*, p. 234.

<sup>54</sup> En l'absence de diagnostic médical conforme aux critères psychanalytiques modernes, force est d'avoir recours à la conjecture. La maladie psychiatrique de Gérard Labrunie relève-t-elle comme l'affirme la thèse de psychanalyse de Roman Bernar Freiman en 1995 de la « psychose maniaque-dépressive » que la terminologie médicale actuelle qualifie de « troubles bipolaires » ou doit-elle être rangée parmi les structures psychotiques *stricto sensu* ainsi que le suggère par exemple Antonia Fonyi ? (*art. cit.*, p. 164) La question n'est pas close. Seule certitude, notre auteur était en proie à des phases de délire longues et conséquentes qui font plutôt pencher la balance du côté de la psychose, structure psychique marquée tout comme la maniaque-dépression par des phases alternatives de manie et de dépression.

incompréhensibles et incontrôlées de la manie, notre auteur oppose le temps stylisé d'une phrase narrative à la syntaxe cohérente, visant à substituer la logique, dont les pierres de touches sont le *vraisemblable* et le *nécessaire*, à la consécution chronologique. La mise en intrigue nervalienne correspond ainsi parfaitement à l'une des motivations essentielles du récit: la substitution du logique au chronologique qu'avait identifiée Roland Barthes:

Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par [...]<sup>55</sup>

Nous verrons ainsi en particulier de quelle manière notre auteur, à travers la diversité de ses récits, en isolant et travaillant une phase unique de la sinusoïde mélancolique, parvient à jouer entre l'illusion toute romanesque du singulatif et les forces laminantes ou séduisantes du cercle itératif. De la même manière que Nerval vise à circonscrire l'aporie d'un espace menacé d'absurdité en tentant, par l'acte démiurgique de recomposition, d'en fixer les règles, jouant entre frénésie du décryptage et promenade superficielle, il tend également à rationaliser son rapport au temps. Si l'expérience effective du temps est vécue comme une indépassable dialectique entre rumination nostalgique et aspiration au changement, la reconfiguration d'un réel enrégimenté dans le moule d'une phrase narrative complexe correspond là encore à une forme de fixation rationnelle.

## 2 Aporie du temps et mise en intrigue.

Rappelons le premier terme d'un des aphorismes du *Carnet du Caire* que nous avons préalablement mentionné :

[...] un Dieu. [Seuls] nous ne perdons pas le sentiment de notre [syntaxe] en concentrant nos rayons<sup>56</sup>.

Au principe de division, de dispersion qui représente une des hantises de notre auteur, Nerval entend opposer la concentration, l'unité. Or, il est significatif que le scripteur du *Carnet* utilise le terme « syntaxe », ayant dès son époque et même depuis les savants travaux de Condillac partie liée avec une forme d'herméneutique heuristique. Dépassant le flot asémantique des mots, l'autorité centralisatrice de la « syntaxe » leur confère une unité, un ordre, une hiérarchisation signifiante. Certes, nous ne voudrions pas surinterpréter un terme coupé de son contexte mais il nous semble refléter de manière caractéristique une posture constante chez notre auteur, celle consistant à désirer, à travers le chaos du réel, parvenir à tout

---

<sup>55</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 10.

<sup>56</sup> *NPI II*, p. 854.

comprendre, tout savoir<sup>57</sup>. Rappelons, pour mémoire, la définition de la syntaxe que propose Condillac:

Ce n'est pas assez d'avoir des mots pour chaque idée ; il faut encore savoir former, de plusieurs idées, un tout dont nous saisissons tout à la fois les détails et l'ensemble, et dont rien ne nous échappe ; voilà l'objet de la syntaxe<sup>58</sup>.

De même que la syntaxe grammaticale unifie le chaos verbal, la syntaxe narrative unifie le chaos de la vie ; au mauvais raccord des lambeaux narratifs qu'évoque l'éditeur des « Lettres d'amour » succède le « fil d'Ariane »<sup>59</sup> heuristique du préfacier des *Filles du Feu*. Principe ordonnateur, la syntaxe a par ailleurs partie liée avec le temps. Mettre en syntaxe les mots, partant la vie, c'est enrégimenter un flot asémantique au sein d'une durée imposée et structurée : celle qu'implique la lecture d'une phrase, en l'occurrence narrative. Au temps réel problématique, insoluble dialectique pour notre auteur entre linéarité et circularité, le démiurge substitue le temps recomposé et hiérarchisé de son propre récit. A l'aporie temporelle de l'expérience empirique vécue comme une indépassable dialectique entre l'évidence de la linéarité et la nostalgie ou la hantise de l'éternel retour du même, Nerval, en tant qu'écrivain, oppose la durée choisie et ordonnée de la syntaxe narrative, laquelle substitue à la consécution chronologique un sens logique.

### 2.1 Entrer dans le temps, entrer dans la matière : une gageure intenable.

Ainsi que nous l'avons évoqué, le *romanzetto* du diariste et de Saléma, les amours adelphiques d'Hakem pour Sétalmulc, ou encore ceux d'Adoniram pour Balkis pour ne citer que quelques exemples caractéristiques présentent de singulières similitudes. Les récits dont ils sont les protagonistes principaux -c'est, en effet, de leur point de vue principalement que le lecteur perçoit l'action- présentent ce que l'on pourrait intituler une syntaxe narrative commune dont nous allons tenter de définir brièvement la structure. Entrer dans le récit pour l'un ou l'autre de ces *avatars* masculins de l'auteur correspond en premier lieu à assumer une chute dans la matière et à accepter le déploiement chronologique du temps, donnée constitutive nécessaire à l'insertion dans une narration, ainsi que nous le précise Aron Kibédi-Varga :

L'un des traits caractéristiques de la modernité c'est la conscience historique : le sujet moderne se sait condamné à l'écoulement, unique et irrémédiable, du temps<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> «[...] il me semblait que je savais tout [...] » *Aurélia*, *NPI III*, p.698.

<sup>58</sup> Condillac, « Grammaire », *Œuvres complètes*, T. 8, Paris, Dufart, 1803, p. 322.

<sup>59</sup> *NPI III*, p. 458.

<sup>60</sup> Aron Kibédi Varga, « Le Récit postmoderne », *Situation de la fiction*, *Littérature n°77*, Paris, Seuil, 1990, p. 15.

Le principe d'autoreproduction stérile dont le dieu Kneph du sonnet « Horus », refonte du « vieux père » du sonnet « A Louise d'Or reine » représente l'allégorie, appelle inconsciemment à une ouverture périlleuse mais féconde sur l'inconnu de la dualité. Certes, on peut noter des nuances axiologiques entre la posture d'un Benoni, le disciple, l'enfant, la créature d'Adoniram qui « copie la nature avec froideur »<sup>61</sup> et son maître qui « reproduit des impressions »<sup>62</sup> ou le rusé Soliman vouant par calcul politique un culte à la « routine ». Au demeurant, c'est bien le même principe aporétique d'ébranlement statique, mouvement stérile, qui menace ces instances masculines de sclérose. A l'autocontemplation narcissique ou à sa variante, la reproduction *ad libitum* de figures encryptées dans une grotte intra-utérine, déclinaisons de l'*imago* maternelle, un événement, une *révolution*, est amenée à succéder.

### 2.1.1 « Alors » ou l'événement avorté.

Isis, la mère, alors, se leva sur sa couche<sup>63</sup>

Le nœud par lequel s'amorce le récit, en corrélation avec le déclenchement de l'horloge du temps, inscription révolutionnaire du dynamique au sein du statique, marque donc l'amorce d'une lutte duelle entre principes opposés dont témoignent les péripéties de chaque récit nervalien, tant ceux assumés par le je du diariste que ceux incarnés par l'un ou l'autre de ses avatars. A la linéarité temporelle dont Balkis représente l'allégorie s'oppose Benoni dont nous avons précisé plus haut la posture existentielle, lequel incarne le temps cyclique, l'éternel retour du même. A l'art strictement reproducteur du statuaire s'opposent la vie, l'amour, la matière, *realia* dans lesquelles le misanthrope repent Adoniram, profanateur de ses chers sphinx, accepte de se jeter : plongée sans retour dont le récit, dans son développement dynamique, mime les étapes. Prolongement métonymique de Balkis comme Benoni l'est d'Adoniram, l'oiseau Hud-Hud a soin de préciser à Soliman que l'art procède du cœur, de l'émotion. Interprétant le geste de l'oiseau mythique qui « bécquêt(e) la poitrine »<sup>64</sup> du Roi des Rois « à l'endroit du cœur », Balkis commente: « Hud-Hud s'efforce de vous faire entendre que la source de la poésie est là, dit la reine »<sup>65</sup>. A l'évidence, la leçon s'adresse également au maître-artisan, révolution en faveur du romanesque pleinement assumée par le statuaire et fondeur dont le récit nous avait préalablement précisé que le « cœur était muet »<sup>66</sup>. Ebranlement du récit, du

---

<sup>61</sup> *NPI II*, p.675.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>63</sup> « Horus », *Les Chimères*, *NPI III*, p. 646.

<sup>64</sup> *NPI II*, p. 687.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 686.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 673.

temps, du cœur, de la vie, autant de révolutions qui profanent l'idéal fidèle de l'artiste intact, essentiellement veuf et stérile. Consubstantielle à la dialectique mettant en regard temps cyclique et temps linéaire, s'oppose la lutte de deux espaces, chacun associé à deux types féminins radicalement antagonistes. A l'exquise féminité d'une Balkis dont le caractère matériel ne fait aucun doute, habitant le temps, le présent, la matière, allégorie du roman dans sa dynamique de progrès, s'oppose l'*imago* antérieure, univers minéral de la grotte où sont immobilisés des sphinx, monstres hiératiques pétrifiés, tel un souvenir inaccessible et tabou émanant d'un passé mélancolique qui ne passe pas. Aux forces régénératrices du présent s'opposent invinciblement les puissances infernales du passé.

### 2.1.2 La double temporalité chimérique.

L'œil perçant ou telle autre particularité anatomique apparentée que l'on a qualifiée d'excroissances et qui caractérisent le héros nervalien lui confèrent le pouvoir paradoxal de voir à travers la froide opacité du réel, à travers les voiles de la matière. Or, cette faculté imaginative le conduit également à projeter sur le réel, *a fortiori* la femme réelle, l'idéal maternel antérieur. Dans son champ de vision symboliquement brisé en *schizes*, il refuse d'assumer la partition platonicienne entre une Vénus terrestre matérielle, allégorie de la femme de chair et de sang et une Vénus ouranienne anté-humaine : Diane d'Ephèse au « sexe douteux »<sup>67</sup>, déesse chtonienne, régression vers le non-humain, le végétal, voire le minéral. A l'événement qui aurait dû ouvrir l'unité narcissique sur la dualité, le héros nervalien superpose l'*imago*<sup>68</sup> antérieure dans une volonté délirante de fusion, élan enthousiaste inévitablement suivi de la désespérante prise de conscience de la nature duelle, littéralement chimérique, de cette mise bout-à-bout de deux principes antagonistes. A l'évènement représenté par l'entrée de Balkis à Jérusalem, Adoniram superpose l'évènement hors du temps, ce « Un jour... »<sup>69</sup> où il a pénétré dans une grotte libanaise afin d'y être initié durant « des mois, des années[...] » aux mystères de son art. Il est d'ailleurs très significatif qu'à Adoniram, s'enquérant de l'âge de Balkis,

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>68</sup> Le motif ambivalent qui assimile la jeune fille à la vieille femme représente l'un des mythes nervaliens les plus récurrents, allégorie de la (con)fusion chimérique de deux temporalités, de deux générations que Nerval aspire à conjuguer sous l'égide d'Isis « la mère et l'épouse sacrée ». Ce motif, qu'on retrouve par exemple dans les nouvelles *Sylvie* ou *Octavie* apparaît clairement au sein même du récit enchâssant du *Voyage en Orient*. Ainsi, alors qu'il effectue une « revue du beau sexe » cophte en vue d'un mariage nécessaire à son établissement au sein du quartier chrétien interdit moralement aux célibataires, le diariste compare la toute jeune fille qu'on lui montre à sa mère : « L'une était la miniature de l'autre. Les traits vagues encore de l'enfance se dessinaient mieux chez la mère ; on pouvait prévoir entre ces deux âges une saison charmante qu'il serait doux de voir fleurir. » (*NPI II*, p. 299) Pudique, Nerval ne justifie pas l'enjeu de sa comparaison, laquelle, au-delà des mots, souligne à la fois un attrait et une hantise.

<sup>69</sup> *NPI II*, p. 695.

Benoni rétorque cette réponse sibylline : « A peine peut-on sitôt dire qu'elle est encore jeune »<sup>70</sup> confusion sémantique et syntaxique trahissant la juxtaposition chimérique de deux ères, de deux temporalités incompatibles. De fait, pour le mélancolique ancré dans un deuil éternel, à l'inverse du sujet en deuil véritable, nulle *Vita Nuova*, nulle « autre intrigue » n'est capable de se substituer durablement à l'éternel et seul moment de la perte. Parallèlement, aucun récit, dans sa tension dialectique de mise à distance de l'objet perdu ne peut réellement s'enclencher. Eclairée en miroir par le destin des personnages enchâssés dans les contes, l'expérience du diariste s'en rapproche singulièrement. Ainsi, en proie à son idéal de fusion, il assigne à l'*akkalé* druse Saléma, allégorie de la terre libanaise et symbole de sa « race », le rôle de glorifier la matière.

En définitive, la logique dramatique ou romanesque qui inscrit le nœud narratif dans l'histoire, pariant *de facto* pour une résolution historique se heurte à la logique tragique en vertu de laquelle la faute est anhistorique et qui assigne au (faux) dénouement la fonction de confirmer la malédiction. Le temps tragique, à l'évidence, ne se déploie donc que de manière factice, symbole de l'ironie de dieux vengeurs.

Dès lors, quel dénouement envisager? Ainsi que nous l'avons précisé, la dynamique particulière du récit nervalien semble participer d'un rythme syncopé oscillant entre phases ascensionnelles et brutales retombées, mimant telle la systole et la diastole cardiaque les oscillations maniaco-dépressives du temps mélancolique : alternat cyclique entre manie et dépression. Ainsi, à l'illusion de symbiose caractérisant la phase ascensionnelle succède l'évidence tragique de la partition, la prise de conscience rétrospective d'avoir été victime d'une illusion, le principe de réalité décillant les yeux du protagoniste et ses chimères mourant en s'envolant. Telle est du moins l'une des modalités de résolution de la trame romanesque.

## 2.2 Le déploiement de la syntaxe narrative complexe : une mise à distance dialectique ?

Comment déplier dans la durée complexe de la narration cette tragédie de la partition ? Ainsi que nous l'avons mentionné, la structure du récit nervalien est caractérisée par un alternat entre trame *diurne* et scènes *nocturnes*, deux modes coexistant au sein du même récit et s'éclairant l'un l'autre. Or, ces deux modalités énonciatives ne représentent pas deux temporalités, deux univers indépendants ou imperméables mais s'inscrivent juxtaposées au sein d'un même présent dans la conscience une et unique du narrateur. En effet, si nous avons pu

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 678.

affirmer le caractère performatif de la vision, capable d'agir sur l'actualité du protagoniste, c'est que le souvenir -ou la vision- sont des créations, des compositions du présent. Pour reprendre les réflexions de Saint-Augustin, le passé ne possède pas d'existence réelle mais pourrait être défini comme un *présent du passé*. Citons les mots de l'évêque d'Hippone dans le Livre XI des *Confessions*, à la base des réflexions de Paul Ricœur sur l'étroite corrélation entre narration et temporalité: « Où qu'elles soient, les choses futures ou passées n'y sont que comme présentes »<sup>71</sup>, découverte suivie de sa corollaire : « Il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur ». Cette découverte du « triple présent » par Saint-Augustin n'est pas sans éclairer en partie les rapports du récit nervalien au temps. Le souvenir, comme nous le précise par ailleurs Jean-Marie Schaeffer, est pour partie création du présent et création partiellement active :

Tout souvenir, donc tout passé remémoré, est une construction du présent. L'activité de rappel active certes des réseaux d'excitation neuronale renforcés par l'expérience passée, mais l'activation elle-même est largement dépendante du contexte présent<sup>72</sup>.

Derrière le fantôme qui hante se cache un agent qui désire, qui refabrique, redéveloppe l'image. De fait, répondant à une logique tant psychologique que romanesque, le protagoniste du récit convoque plus ou moins consciemment les scènes obscures sur l'écran de sa conscience à des moments clés de la syntaxe narrative. Dans la trame d'un même présent subsumé par son unique point de vue, il juxtapose récit diurne et films-séquences qu'il réinterprète. Nulle analepse *stricto-sensu* en vérité, aussi étrange que cela puisse paraître ni dans *Sylvie* -du moins avant le dernier feuillet qui hypostasie le récit principal- ni dans *l'Histoire de la Reine du matin* mais mise bout à bout au sein d'une même conscience au présent de faits en direct et de séquences redéveloppées du passé, voire émanant d'un au-delà protéiforme. Si les éléments de la *fabula* nervalienne sont étrangement constants, le développement des syntagmes d'une phrase narrative prototypique de base présente lui aussi de significatives similitudes à travers des récits en apparence multiformes. Il serait de la sorte parfaitement illusoire de vouloir reconstituer chronologiquement le déroulé de la *fabula*. En effet, une telle mise à plat s'apparenterait à un contresens dans la mesure où le passé à retrouver se définit comme une reconstruction, un redéveloppement par le présent d'un archétype virtuel à actualiser. Il s'agirait en revanche d'envisager ces différents éléments syntagmatiques dans leur ordre d'apparition et

---

<sup>71</sup> Saint Augustin, *Les Confessions* 11, 18, 23, « Bibliothèque augustinienne », t. 14, 1962, p. 274, in Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 30.

<sup>72</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Récit et identité humaine », *L'Héritage littéraire de Paul Ricœur*, colloque en ligne <http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=1852>.

d'agencement tout au long du texte, l'ordre et les rapports internes de contiguïté de tels syntagmes apparaissant comme éminemment porteurs de sens.

### 2.3 Essai pour une reconstitution tabulaire de la phrase prototypique.

Afin de tenter de synthétiser ce qui, dans la structure narrative nervalienne, pourrait s'apparenter à une forme syntaxique prototypique unique, nous nous proposons de mettre en regard différents textes de notre auteur, lesquels, indépendamment de leurs variables génériques, se caractérisent indéniablement par une logique narrative, fût-elle avortée. Certes, la gageure est hardie voire téméraire de choisir et d'isoler des éléments à comparer au sein d'une œuvre foisonnante puis de les intégrer au sein du schéma narratif tel que Jean-Michel Adam a pu en proposer le modèle. Au demeurant, il nous a semblé important d'opérer un tel rapprochement dans la mesure où il nous permet de nous interroger sur le mode de lecture approprié à une telle œuvre. C'est, en effet, en établissant l'existence d'une forme de logique syntaxique implicite concurrençant les explications narratives explicites, où les juxtapositions syntagmatiques récurrentes dans plusieurs textes opèrent comme des indices sémantiques, que nous pouvons nous questionner sur la manière dont le texte nervalien réclame lecture. Peut-on lire chaque texte comme une unité ? Est-il nécessaire de connaître d'autres récits afin de repérer les mythèmes et de tenter de leur conférer une signification, fût-elle partielle ? N'est-il pas nécessaire de connaître tous ses textes y compris des écrits éventuellement postérieurs, cédant nous aussi à la motion narrative qui troque le chronologique contre le logique ? Nous nous proposons donc de mettre en regard et sous forme tabulaire les différents syntagmes narratifs que nous avons pu identifier à l'intérieur, en premier lieu, du sonnet « Horus » des Chimères, de la nouvelle *Sylvie des Filles du feu*, en second lieu, de deux (pseudo-)contes orientaux majeurs du *Voyage en Orient : L'Histoire du calife Hakem* puis *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies*. Nous placerons tout d'abord comme sujets du schéma actantiel la déesse Isis, puis le narrateur-acteur homo-diégétique Gérard, ensuite, en raison de leur statut supposé de personnage principal, Adoniram et Hakem<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> La fréquence des passages où un personnage est perçu en focalisation interne (« vision avec » selon la typologie proposée par Gérard Genette) constitue selon Yves Ansel l'un des critères permettant de définir le statut de personnage principal. L'auteur que nous citons applique cette définition à l'étude du *Rouge et du Noir* de Stendhal mais une telle réflexion pourrait être étendue au personnage nervalien, dans le cadre de récits rédigés à la troisième personne : « Rien ne trahit plus les partis pris (esthétiques, mais aussi moraux, sociaux, politiques, idéologiques) du narrateur que cette incidieuse mais despotique manière de hiérarchiser les personnages, selon qu'ils sont vus du dehors et du dedans, ou du dehors seulement. », Yves Ansel, Lola Kheyar Stibler, *Stendhal, Le Rouge et le Noir*, Atlande « Clefs concours », p.101.

	<b>Pn1 : orientation</b>	<b>Pn2 : complication</b>
« Horus »	« Le Dieu Kneph en tremblant, ébranlait l'univers »	« Isis, la mère alors se leva sur sa couche / Fit un geste de haine à son époux farouche. » (NPI III, p. 646)
<i>Sylvie</i>	« [...]Tous les soirs, je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant. » (NPI III, p. 537)	« Je redevenais riche. » (NPI II, p. 540)
<i>Histoire de la Reine du matin</i>	« Pour servir les desseins du grand roi Soliman-ben-Daoud, son serviteur Adoniram avait renoncé depuis dix ans au sommeil, aux plaisirs, à la joie des festins... » (NPI II, p. 671)	«La divine Balkis [...] entre aujourd'hui même à Solime. » (NPI II, p. 677)
<i>Histoire du calife Hakem</i>	Description de l'okel des voyageurs.	« Un soir, [...] » Hakem rencontre Youssouf qui l'initie au hachisch.

	<b>Pn3 : Action. (la faute chimérique ou l'événement)</b>	<b>Pn3' : Action. (la sanction/révélation)</b>
« Horus »	Hymen divin : « J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle »	Ø
<i>Sylvie</i>	«Nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été. » (NPI III, p. 552)	Adrienne aux enfers. (Chapitre 7 : Châalis)
<i>Histoire de la reine du matin</i>	« il s'enferma seul, jeta les yeux sur une statue ébauchée, la trouva mauvaise et la brisa. » (NPI II, p.700) Meurtre symbolique de Benoni : « il s'élance au péril de sa vie, armé d'un crochet de fer ; il le plonge dans le sein de la victime, l'accroche, l'enlève [...] » (NPI II, p. 714)	Le Monde souterrain (NPI II, p.722) « C'est là qu'expire la tyrannie jalouse d'Adonai » (NPI II, p. 719)
<i>Histoire du calife Hakem</i>	Révélation : « je suis Dieu moi-même » (NPI II, p. 532) Double résolution : 1) hybris politique : libérer son peuple. 2) hybris sensuel : épouser sa sœur.	Visions extatiques. Séjour au Moristan.

	<b>Pn3'' : action. La confirmation tragique.</b>	<b>Pn4 : dénouement.</b>	<b>Pn5 : situation finale.</b>	<b>Ω : quelle morale ?</b>

« Horus »		Non-révélation et changement focal : « la déesse avait fui sur sa conque dorée »	Un héritier divin : Horus ?	Ø
<i>Sylvie</i>		Prise de conscience : ni Sylvie ni Aurélie ne peuvent être choisies comme objet d'amour.	Le temps long de la mélancolie.	« Telles sont les chimères qui égarent au matin de la vie. » ( <i>NPI III</i> , p. 567)
<i>Histoire de la reine du matin</i>	Confirmation de l'inscription dans la matière (ironie tragique) : retour sur terre, coulée victorieuse de la mer d'airain, hymen symbolique avec Balkis et conception d'un héritier.	Adieu aux muses Assassinat.	Assomption communautaire : Adoniram fonde une lignée : les Francs-maçons.	Ainsi se vérifiait la prédiction [...] « tu es destiné à nous venger et ce temple que tu élèves à Adonaï causera la perte de Soliman. » ( <i>NPI II</i> , p. 768)
<i>Histoire du calife Hakem</i>	Bilan victorieux de l'intrigue politique, confirmation de l'intention d'épouser Sétalmulc.	Prise de conscience tardive : Sétalmulc ne peut être épousée. Hakem est assassiné indirectement par sa sœur, par le bras involontaire de Youssouf.	Survie collective : Hakem est le dieu des Druses.	Plusieurs interprétations : Hakem est-il le messie ?

### 2.3.1 Une syntaxe narrative commune ?

Cette mise en regard de textes hétérogènes nous permet, au premier chef, de définir ces récits comme transcrivant une période de crise, dont la durée est courte, du moins en ce qui concerne la période contenue entre les propositions narratives *Pn2* et *Pn4*. Tout est réglé en une journée pour ce qui concerne le protagoniste de *Sylvie* avant que le temps ne s'étire à nouveau à partir du retour à Paris pour se dilater à l'infini dans le dernier feuillet qui hypostasie le récit principal. Quant au drame d'Adoniram, la crise romanesque qui révolutionne son existence tient en quelques journées. Pour ce qui concerne *l'Histoire du calife Hakem*, nous pouvons dissocier deux crises : l'une politique qui se résout positivement, l'autre romanesque achevée par le meurtre. Ce temps resserré proche du temps de la crise tragique classique s'inscrit significativement entre deux temps morts : celui, antérieur, de la répétition stérile, et le temps

postérieur marqué soit par une non-révélation (*Horus*) soit par la mort du protagoniste masculin ou son équivalence : le temps long, absurde, paysage mélancolique qui caractérise le « Dernier feuillet » de *Sylvie* (*Pn5*). En effet, entre la mort nécessaire d'Adoniram ou de Hakem, coupables d'avoir profané la divinité de leurs rêves en matérialisant leur amour (*Pn3* et *Pn3''*) et le temps distendu à l'infini du mélancolique protagoniste de la nouvelle valoisienne, il y a bien analogie. De fait, les correspondances entre la syntaxe narrative de *Sylvie* et celle de *l'Histoire de la reine du matin* sont manifestes: deux influences agonistiques font tour à tour entendre leurs voix concurrentes au sein de la conscience clivée du protagoniste masculin. Or, par définition, la punition du narrateur auto-diégétique ne pouvant se traduire par la mort sans glisser vers un pathétique déplacé génériquement invraisemblable, la faute commise à l'encontre d'Adrienne est moindre de sa part que la faute dont Adoniram se rend coupable à l'égard de la grotte sacrée intra-utérine. Si Gérard adolescent se livre à un simulacre de mariage avec la jeune Sylvie au chapitre VI de la nouvelle (*Pn3*), souvenir d'ailleurs immédiatement sanctionné par un retour du refoulé coupable<sup>74</sup> (*Pn3''*), Adoniram mène la profanation jusqu'à son terme. Non seulement, il assume un mariage terrestre avec Balkis, femme indubitablement réelle en dépit de son ascendance sacrée mais il se livre même à l'acte de procréation, *hapax*<sup>75</sup> dans toute l'œuvre nervalienne. La preuve matérielle de ce passage insupportable à l'âge d'homme tient en la promesse d'un héritier, significativement un fils, lequel remplace symboliquement Benoni<sup>76</sup>, fils spirituel sauvagement (quoiqu'involontairement) embroché par un père saturnien profanant ses idoles. La sanction mortelle, succédant à l'ultime vision de ses sphinx mourants transformés en chimères fuyantes, est dès lors inévitable. De la même manière, si Hakem triomphe d'Argévan dans son combat politique et social, il n'échappe pas à la punition de son *hybris* incestueux. A l'inverse, nul clivage ni faute dans la phrase narrative du sonnet « Horus ». Si la même nécessité de briser l'absurdité stérile d'un éternel tremblement se fait jour, l'action est tout entière cantonnée dans l'espace sacré d'un *illo tempore* céleste. Certes, on suppose bien qu'un héritier divin se conçoit au terme du sonnet mais, par le jeu d'un implicite saut focal, la scène glisse du ciel vers la terre. Aucun épanchement entre les deux mondes sinon le symbole de l'arc-en-ciel, signe voilé, médiatisation de la divinité autorisant une invocation indirecte exprimée par une humanité que synthétise le « nous » poétique.

---

<sup>74</sup> Nous usons ici du terme « refoulé » par commodité. Il faudrait plutôt ainsi que nous l'analyserons par la suite grâce aux apports de la psychanalyse parler de réalité « niée » ou « forclose » selon la formule lacanienne.

<sup>75</sup> Nous nous permettons d'utiliser ce terme relevant de la lexicologie dans notre analyse à caractère narratologique.

<sup>76</sup> Rappelons que Benoni signifie littéralement « fils de ma douleur », étymologie sans doute hautement significative pour un Gérard féru de symbolique.

En définitive, le temps recomposé de la diégèse narrative apparaît comme la ressaie par la logique : le *vraisemblable* et le *nécessaire* aristotélien, de la chronologie asémantique du réel<sup>77</sup>. C'est en effet l'enchaînement logique de propositions narratives juxtaposées qui construit en partie le sens du récit. A la logique en apparence singulative dont procèdent les romans modernes, visant à l'originalité, Nerval substitue une logique itérative qui incite le lecteur à identifier et décoder les récurrences. La comparaison structurale invite par exemple ce lecteur à inférer une relation causale entre un syntagme mettant en scène un mariage accompli sur terre et un syntagme immédiatement consécutif évoquant sa punition, conséquence d'une inexpugnable mauvaise conscience. Ce rapport causal est parfaitement lisible dans notre tableau entre les séquences *Pn3* et *Pn3'* de *Sylvie* d'une part<sup>78</sup>, entre les séquences *Pn3''* (confirmation de la faute) et *Pn4* (dénouement) pour ce qui concerne les deux contes orientaux d'autre part. Certes, manquant en partie à la fonction que Gérard Genette nomme *métanarrative*, le narrateur ne livre pas explicitement les clés de composition qu'un lecteur doit inférer de manière inductive : règles tacites mais d'une absolue cohérence. En contrepoint au foisonnement générique qui semble caractériser son œuvre -drame romantique, conte, facéties, nouvelles, etc.- Nerval oppose ainsi la formidable armature de structures internes sous-jacentes, lesquelles répondent à des contraintes constantes tant au niveau de l'espace, du temps que du sens. Inscrit dans une dimension récursive, chaque texte tend pourtant paradoxalement à l'originalité, se donnant, ainsi que nous l'indique la lecture des différentes phrases narratives, l'illusion du singulatif.

### 2.3.2 L'illusion du singulatif.

Sans vouloir surinterpréter la syntaxe narrative du récit nervalien, il peut être pertinent de constater la présence d'une dynamique visible entre moments de tensions, d'enthousiasme extrême, en corrélation avec l'expression de l'excès, conséquence de l'*hybris* et brutale retombée énergétique. Ce processus de dégonflement énergétique est particulièrement visible au niveau *Pn4* du schéma narratif. Après avoir subi le joug d'une implacable résolution le

---

<sup>77</sup> Relevons la réflexion de Roland Barthes dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits* : « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par [...] », *Op. cit.*, p.10.

<sup>78</sup> Le caractère coupable du mariage terrestre -fût-il enfantin- que l'euphémisation opérée par le narrateur de *Sylvie* ne doit pas masquer, est évident si l'on consulte des versions manuscrites non publiées. Citons ainsi le prétexte intitulé « Sydonie » où la dimension profanatrice est explicite : « Ô tendres souvenirs des aïeux, costumes profanés dans une nuit de folie, que vous m'avez coûté de larmes ! L'ingrate Sophie elle-même trahit son jeune cavalier pour un garde du corps de la compagnie de Grammont. » (*NPI III*, p.766)

conduisant à rechercher l'objet désiré, le protagoniste masculin se livre à une dérobade. Relevons, à titre d'exemple significatif l'attitude du calife Hakem:

Aussi le calife se promettait d'apparaître le soir même au nouveau rendez-vous qui était donné à Yousouf, non pour punir mais pour pardonner et pour bénir ce mariage<sup>79</sup>.

Nerval, en mettant en intrigue son existence, confère vraisemblablement à son récit le rythme syncopé de la période maniaco-dépressive ou des distorsions phasiques de la psychose. En isolant une période sous la forme d'une crise unique, il tend à singulariser ces séquences récurrentes que la vie lui inflige. Rappelons en effet la précision lourde de sens qu'apporte le narrateur de *Promenades et Souvenirs* évoquant sa mère :

La fièvre dont elle est morte m'a saisi trois fois, à des époques qui forment dans ma vie des divisions singulières, périodiques<sup>80</sup>.

Comment décrypter le sens de telles récurrences ? L'écrasement mélancolique du temps, qui caractérise l'ultime partie de la nouvelle *Sylvie*, cette mélancolique condamnation à vivre pour l'éternité qui suit la révolution transcrite au cours du récit principal, illustre de manière significative ce procédé d'isolement d'une phase unique de la courbe mélancolique. Stylisant l'absurdité d'une vie réelle rythmée par le cycle, le récit singularise, met en relief et en succession des événements à fonction inaugurale, c'est-à-dire impliquant un avant et un après. Or, à la logique singulative qui isole l'événement, lui conférant donc une fonction fondatrice, borne-pivot à valeur exemplaire qui en éclairerait le sens, s'opposent les forces de la répétition. Si l'on passe d'une lecture focalisée sur un seul texte à une lecture comparée, comme nous l'avons précisé, les récurrences sont manifestes. Aux similitudes structurales s'ajoutent également des indices en apparence anodins qui contrecarrent toute possibilité de dépassement de l'éternel retour du même. Ce sont tout d'abord les effets de *déjà-vu*. Relevons ainsi la précision troublante émise par le calife Hakem venant juste d'être incarcéré au Moristan : « [...] il se souvint même que la situation où il s'était mis ne lui était pas nouvelle »<sup>81</sup> ou celle émise par le narrateur de *l'Histoire de la reine du matin* commentant la première rencontre entre Balkis et Adoniram : « sa voix frappa la reine comme l'écho d'un fugitif souvenir »<sup>82</sup>. De la même manière, l'idée d'une récursivité sans fin minant donc la possibilité d'un événement *stricto-sensu* est clairement présente dans les sonnets des *Chimères*. « L'ardeur d'autrefois » de l'Isis du sonnet « Horus » fait écho au fameux « Toi qui m'as consolé » du

---

<sup>79</sup> *NPI II*, p. 561.

<sup>80</sup> *NPI III*, p. 680.

<sup>81</sup> *NPI II*, p. 546.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 693.

*Desdichado*, précision suggérant que l'inconsolé du présent a déjà été inconsolé dans le passé... et ce depuis quand ?

### 2.3.3 Un récit-monstre ?

Il est manifeste que le récit nervalien évite soigneusement d'explicitier, par la voix d'un narrateur à la fonction *métanarrative*, la complexité de ses règles du jeu. Il se dérobe en particulier en grande partie à l'un des critères définitoires du récit prototypique tels que les a détaillés Jean-Michel Adam : l'évaluation morale. Certes, le narrateur livre au lecteur une leçon déceptive et parcellaire. Aux « fruits amers de l'expérience » de *Sylvie* correspond la leçon du conteur de la *Reine du matin* précisant la fonction historique d'Adoniram au sein de la lignée des enfants de Caïn. Au demeurant, rien n'est véritablement clos ni expliqué par ces formules lapidaires. Pourquoi, par exemple, Adoniram a-t-il vu ses chimères s'envoler ? Pourquoi éprouvait-il un tel sentiment de désespoir dans la perspective de quitter Jérusalem ? Pourquoi le récit abandonne-t-il brutalement le personnage de Balkis sitôt qu'elle eut quitté la ville sainte ? Comment surtout faire coexister la dialectique amoureuse -conflit insoluble entre foi mystique et amour terrestre- et la fable utopique ? Nerval refuse à son récit toute possibilité d'une lecture guidée par une voix narrative unilatérale dite « configurante » pour reprendre le terme utilisé par Paul Ricœur à la suite du philosophe du langage Louis Otto Mink<sup>83</sup>. C'est peut-être à ce titre au premier chef que le texte nervalien échappe radicalement à la définition prototypique du récit. De fait, jouant sur les effets de miroir entre des récits égrenant ses myèmes personnels, Nerval laisse à son lecteur la responsabilité d'interpréter des textes résolument polyphoniques<sup>84</sup>. Ainsi que nous l'avons affirmé, le travail de mise en intrigue tend à enrégimenter au sein d'un espace strictement codifié, dans la trame logique d'une syntaxe narrative, l'évanescence d'un réel échappant par définition à toute saisie. Or, à l'évidence, le processus d'élucidation amorcé par un narrateur herméneute avorte invariablement, le dénouement que la logique du récit appelait de ses vœux est sans cesse ajourné. Le travail de fixation amorcé par la mise en intrigue est sans cesse à recomposer. A la logique singulative du récit occidental, tendu tout entier vers une chute qu'on présente comme inédite, s'oppose un

---

<sup>83</sup> Relevons la définition proposée par Louis Otto Mink : « Même quand tous les faits sont établis, il reste toujours le problème de leur compréhension dans un acte de jugement qui arrive à les tenir ensemble au lieu de les voir en séries. » citée par Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 93.

<sup>84</sup> Nous reviendrons à de nombreuses reprises sur le caractère *polyphonique* des récits nervaliens (Voir chapitre 1.6, en particulier pages 216-218). Rappelons, d'ores et déjà, que ce terme a été employé par Mikhaïl Bakhtine afin de définir l'une des particularités du roman moderne, dispensateur de plusieurs « voix » idéologiques concurrentes.

récit rhapsodique, variation autour d'un même canevas de base à chaque fois réinvesti, modulé afin d'échapper à la stérilité du cercle autoreproducteur.

## Conclusion : fixer et moduler.

Mais il n'y a de dénouement qu'au théâtre, la vie n'en a jamais<sup>85</sup>.

Je puis dire que mon poème avait trouvé son commencement -par la fin, comme devraient commencer tous les ouvrages d'art. Un plan quelconque, digne du nom de plan doit avoir été soigneusement élaboré en vue du dénouement<sup>86</sup>.

En citant Edgar Poe, Jean-Michel Adam met l'accent sur l'un des éléments définitoires majeurs du récit prototypique: le dénouement, direction vers laquelle tout le récit devrait tendre selon l'auteur américain. Or, à l'évidence, le *Voyage en Orient* nervalien se caractérise par une dérobade généralisée et successive de cet élément cardinal de la syntaxe narrative. Si la parabole du « raisin », apologie de la tolérance, copiée textuellement à partir des *Lettres sur la Turquie* de l'orientaliste Ubicini, marque la limite finale du texte de 1851, littéralement *le bout*, il faut bien reconnaître qu'elle ne dénoue aucun nœud<sup>87</sup>. La trame titubante du long récit viatique est par ailleurs marquée par les évitements successifs du dénouement romanesque. A l'ellipse excentrique des *Amours de Vienne* que nous citons : « Mais...il me semble que je vais te raconter l'aventure la plus commune du monde »<sup>88</sup> semblent faire écho les fièvres de Syrie qui éloignent Saléma. En miroir, ce sont, ainsi que nous l'avons évoqué, la relation hautement ambivalente des amours terrestres d'Adoniram et de Balkis, dont nous envisagerons plus loin la corrélation analogique avec l'envol des chimères du génie. Qu'est-ce donc qui se dénoue dans le récit nervalien sans que nulle instance auctoriale unificatrice ne nous en délivre explicitement la teneur ? Un *fiasco* romanesque ? Un message politique indirect ? La solution d'une énigme culturelle ? En tout état de cause, l'un des enjeux narratifs d'un tel évitement est de pouvoir réinvestir à nouveaux frais le même canevas narratif à composante essentiellement romanesque, « chanson d'amour » sans cesse recomposée, au dénouement invariablement ajourné. De cette structure itérative découle donc un véritable art narratif : à la fausse création des *industriels* du roman ou de la scène du vaudeville se targuant d'inventer, Nerval oppose son travail d'investissement de la *dispositio*, rhapsodie généralisée privilégiant l'art de la substitution syntagmatique à la pseudo-invention d'un canevas narratif par définition éculé. Or,

---

<sup>85</sup> *NPI II*, p. 182.

<sup>86</sup> Edgar Poe, « La Genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Lévy Frères, 1871, p. 360.

<sup>87</sup> *NPI II*, p. 791.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 230.

il est significatif qu'au cours de l'élaboration de son œuvre, Nerval opère des mutations, de sensibles modifications dans la structure même de sa phrase narrative prototypique de base invariablement déclinée. En mettant en regard l'envol des chimères adoniramites des *Nuits du Ramazan* et ce qui pourrait être considéré comme leur assumption dans l'ultime partie d'*Aurélia*, nous pourrions ainsi nous interroger sur le travail du temps long -le temps biographique de l'écrivain- au niveau de la structure narrative, envisageant l'ultime phase de l'œuvre nervalienne comme la tentative d'ajout d'un dernier syntagme dans une perspective de conciliation, d'intégration d'une loi du Père longtemps rejetée.

Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre mais bien des cœurs me comprendront<sup>89</sup>.

A la structure aporétique du réel, triple dialectique spatiale, temporelle et sémantique, l'acte de mise en récit nervalien apparaît donc, ainsi que nous l'avons envisagé dans ce chapitre, comme un écran stabilisateur et codificateur. « Fixer » des « chimères », de Montaigne à Nerval, correspond déjà à une forme de rationalisation, de conjuration, de sublimation. Certes, il ne s'agit pas d'envisager le *mythos* comme une solution spéculative mais comme une manière de réduire par un *faire*, selon l'expression de Paul Ricœur, l'intolérable absurdité d'un « vrai » qui « est ce qu'il peut »<sup>90</sup>. A ce travail démiurgique qui ordonne le chaos, mise à distance cathartique visant à dialectiser l'absurdité d'un drame romanesque protéiforme, s'ajoute, au stade du *Voyage*, une vaste réflexion sur des possibilités latérales offertes par un Orient fantasmatiquement porteur de leçons de sagesse. Comment d'une part dépasser l'absurdité de la solitude moderne en s'intégrant au collectif ? Comment d'autre part réajuster le rapport entre les sexes, partant de l'homme à la matière, enjeux de proxémie au sens large du terme dont le voile féminin par son jeu paradoxalement érotique entre invitation et interdit, représente l'allégorie ?

Après nous être interrogé sur les structures fondatrices du récit nervalien telles qu'elles se présentent dans le *Voyage en Orient*, nous aurons à présent à cœur d'identifier et d'analyser deux variables d'ajustement majeures qui instaurent du *jeu* au sens mécanique du terme au sein d'une structure menacée par la sclérose. En premier lieu : le jeu dynamique qu'allégorise le voile oriental, lequel instille un mouvement, un rythme au sein des structures spatio-temporelles ; en second lieu, un jeu narratif consistant à ajourner tout dénouement, partant à refuser de clore le récit.

---

<sup>89</sup> *NPI III*, p. 567.

<sup>90</sup> « Les Nuits d'octobre », *NPI III*, p. 344.

## *Partie 2. Jouer avec la structure : les variables d'ajustement.*

### Chapitre 3. Le jeu du voile oriental ou la bonne distance.

#### Introduction.

Reste le voile... qui, peut-être, n'établit pas une barrière aussi farouche que l'on croit<sup>1</sup>.

En entamant le cœur de sa relation viatique, en l'occurrence l'évocation de son séjour de six mois au Caire, par une description à la fois minutieuse et lyrique des femmes voilées, Nerval a bien conscience de poser le symbole du voile comme l'un des motifs fondamentaux de son voyage. A la fois ouverture-échancrure vers l'intime et rempart à la profanation, *borghot*, *khamiss* égyptiens ou *feredjé* stambouliote, actualisations orientales du voile d'Isis, inscrits dans un mouvement lancinant et syncopé oscillant entre exhibition et fermeture, allégorisent le rapport entretenu par le voyageur masculin à l'égard du polymorphe objet de désir féminin. Le voile oriental dont le caractère et la fonction s'inscrivent dans un contexte incontestablement islamique<sup>2</sup>, sert en effet tant de mise à distance que d'invite à l'approche: à la fois défi herméneutique partiellement érotique mais également rempart à caractère sacré. Le regard masculin, lequel se définit essentiellement en fonction de son rapport à l'objet d'amour, s'essaie donc à s'inscrire dans cet espace symbolique à dimension variable, jeu spatial de positionnement entre la corporalité exhibée de la femme et son voile occultant, symbole à la fois de domination patriarcale ou maritale qui demande à être transgressé mais aussi salutaire garde-fou aux amours chimériques, patente divine apposée à la femme taboue. « Reste le voile... » L'expression revêt pour le diariste une signification ambivalente. D'un côté, ce motif emblématique d'un despotisme oriental véhiculé de longue date, en particulier par un Montesquieu ou un Chateaubriand, apparaît bien comme ce qui reste de féroce, de sauvagement inacceptable pour l'Occident au sein d'un empire ottoman que Nerval tend à laver des accusations outrancières dont on a pu le charger. Le diariste aura d'ailleurs à cœur de montrer

---

<sup>1</sup> *NPI II*, p. 281.

<sup>2</sup> L'adjectif « islamique » est à envisager à l'intersection des domaines culturels et religieux, à la fois partie prenante des traditions et actualisation, signe matériel, du Livre sacré.

que l'emblème phallocrate est subtilement subverti par les femmes qui prennent au contraire appui sur lui pour aiguiser encore leur pouvoir de séduction. D'un autre côté, ce *reste* que matérialise le voile pourrait bien représenter pour le voyageur européen la possibilité fantasmatique d'envisager une forme d'amour oxymorique, à la fois chaste et sensuel, dont l'Orient matriciel aurait conservé le secret. Rempart à opposer à la vulgarité des amours dites occidentales dont un Soliman-Aga se scandalise, le voile islamique apparaît comme une borne au sacrilège, enjeux certes ambigus de partition entre les sexes, de nette séparation entre un vrai profane et un idéal inaccessible dont Nerval n'est pas sans considérer les avantages.

Dans quelle mesure le motif du voile oriental féminin, dans son jeu dynamique oscillant entre exhibition et dissimulation, traduirait-il sous forme allégorique le rythme syncopé du voyage en Orient? En quoi témoigne-t-il, parallèlement à l'existence d'une phrase narrative soigneusement composée, de la présence d'un protorécit du corps, soulignant toute l'ambivalence du rapport à dimension variable entretenu par l'instance perceptive masculine à destination de l'objet d'amour, tour à tour approché puis fui, mouvement perpétuel d'oscillation entre percée momentanée vers l'altérité et repli sécuritaire ? Nous verrons en particulier à quel moment la courbe excentrique de l'utopie orientale est rejointe par la spirale rhapsodique du récit circulaire nervalien et comment l'ailleurs fantasmé d'un rapport redéfini à la femme, autorisé par le pas de côté oriental est alors brutalement ramené aux apories de l'Occident.

Nous voudrions donc montrer de quelle manière notre auteur tire parti d'un fait de culture, tributaire donc d'une forme irréductible de hasard, d'une occasion pour ainsi dire saisie au bond, afin de l'incorporer à l'intérieur de la logique de son système global d'explication du monde. Encore une fois, Nerval adopte une double posture: dans l'aspect progressif d'une démarche de découverte à caractère ethnologique, il est à l'affût du moindre détail, puis, dans un second temps, dans une perspective diachronique, il l'intègre à son système, ici, en l'occurrence, à sa syntaxe narrative. Notre démarche se situe donc pour le présent chapitre à l'intersection de l'ethnologie, de la religion comparée et de la narratologie. Nous suivons d'une certaine manière le chemin frayé par Alain Buisine et son *Orient voilé*. En toute modestie, il enjoignait son lecteur à « feuilleter » son livre « comme (un) album d'aquarelles »<sup>3</sup>. Sans doute la matière de son ouvrage, outrepassant le projet strictement pictural, ouvre-t-elle aussi sur la possibilité d'une réflexion féconde sur les interactions entre fait de culture religieux et esthétisation.

---

<sup>3</sup> Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1998, p. 13.

Nous envisagerons tout d'abord de manière synthétique, dans une première partie, en quoi ce signe complexe interculturel et transhistorique s'inscrit dans une démarche résolument utopique. Alternat binaire entre affleurement superficiel du réel et pénétration, le voile apparaît en premier lieu comme l'allégorie de la dynamique du voyage, poussée énergétique au rythme syncopé, appel perpétuel au dépassement. Inscrit dans une séquence chronique où se succèdent tour à tour flux et reflux, la chorégraphie du voile, *modus vivendi* d'une approche *in situ* d'un réel prosaïque, ne débouche toutefois sur aucune percée, aucun dépassement décisif vers la révélation. Utopie d'un rythme adapté au prosaïsme d'un ici-bas banni de liesse sacrée, le voile féminin représente également une tentative de la part d'un diariste passeur culturel pour relativiser, nuancer, voire subvertir -fût-ce au prix du paradoxe-un symbole islamique jugé unilatéralement en Occident comme l'un des symptômes du despotisme oriental. En contrepoint à cette posture conciliatrice d'ouverture, dans un geste de repli sécuritaire préservant de la profanation l'objet féminin, le voyageur nervalien prend appui sur les symboles d'enfermement que lui propose le monde oriental : *hidjâb* coranique, murs du harem ou du sérail, pour envisager avec intérêt une société strictement cloisonnée, où hommes et femmes, partant réel et idéal seraient soigneusement séparés, contrepoison à la tentation chronique du personnage nervalien consistant à conférer à la femme réelle le devoir chimérique d'incarner l'idéal aboli.

Après avoir envisagé de manière synthétique le voile féminin dans sa triple dimension utopique : rythme binaire syncopé adapté au réel, subversion paradoxale d'un motif culturel oriental, fantasme de la maîtrise et de la partition des espaces symboliques, nous nous intéresserons dans une deuxième partie au contexte incontestablement islamique dans lequel s'inscrit ce motif à la fois religieux et culturel tel que Nerval voyageur a pu l'appréhender. Si notre auteur est féru d'illuminisme, fasciné par les initiations isiaques, il apparaît toutefois indéniable que les voiles féminins qu'il a pu observer ou même pratiquer notamment en achetant l'esclave javanaise Zeynab, appartiennent à une réalité essentiellement musulmane. A ce titre, nous nous interrogerons sur les rapports entretenus par Nerval au Coran, code sacré qui selon Abdolonyme Ubicini « embrasse (dans l'Islam) toutes les relations de la vie religieuse et civile de l'homme »<sup>4</sup>. Il est significatif que notre auteur ait tenu à transcrire le contenu d'un célèbre verset de la sourate *Al Nûr* au sein de l'appendice du *Voyage*, sourate célèbre qui traite justement de ce motif du voile. Or, du texte coranique en arabe à la traduction en français telle que Nerval nous la propose, le lecteur peut constater un véritable naufrage sémantique de la lettre sacrée, entre contresens et sous-traduction. De fait, dans son approche indirecte du Coran,

---

<sup>4</sup> Abdolonyme Ubicini, *Lettres sur la Turquie*, Paris, Dumaine, 1853, p. 71.

Nerval, non arabophone et piètre angliciste, traduisant l'orientaliste anglais William Lane, aidé sans doute par l'ami Eugène de Stadler, se situe au terme d'une série de traductions ou transcriptions fautives. En quoi cette déperdition sémantique serait-elle, ainsi, symptomatique à la fois des pudibonderies occidentales à l'égard du corps et de la sexualité mais aussi par voie de conséquence révélatrice des motivations implicites, voire inavouables présidant au voyage en Orient romantique: du vulgaire « tourisme sexuel » à la recherche mystique d'une sexualité sacrée dont l'Orient, grave et sensuel, aurait conservé les secrets ? Si Nerval manque en apparence une partie de la lettre coranique, ne proposant, dans le cadre de la zone paratextuelle à la paternité problématique de l' « Appendice » du *Voyage*, qu'une translation édulcorée et fautive d'une sourate essentielle, c'est bien la réalité islamique *in situ*, reflet indirect du Livre sacré, qu'il va tenter de sonder en profondeur, interprétant le symbole de manière hétérodoxe, l'incorporant au sein de son système mythique.

Nous envisagerons finalement, dans le cadre d'une troisième et dernière partie, de nous interroger sur les enjeux complexes soulevés par cette dynamique alternative qu'allégorise le voile. A une posture d'ouverture ludique sous l'égide enthousiaste d'un Dom Juan projetant sur la femme voilée les ardeurs de son désir, posture d'écriture que l'on pourrait qualifier de masculine et qu'on retrouve chez d'autres écrivains-voyageurs, succède le geste de fermeture, de restauration des limites sous le signe d'Arnolphe ou de Kneph, repositionnement des cloisons non exempt de violence. En définitive, le motif *bifrons* du voile pose toute la question de la sensualité amoureuse et des limites assignées au regard masculin chargé de l'inepugnable poids du péché de chair. Jusqu'à quel point est-il licite de soulever le voile sacré sans basculer vers la profanation ? Comment interpréter la fonction des portes symboliques proposées au voyageur par la culture d'Islam -le voile, le harem ou le sérail- afin de les ériger en rempart au blasphème, viatique pour une lecture strictement symbolique du réel ? A la violence unificatrice d'un regard masculin occidental qui nourrit le chimérique fantasme de conférer à l'objet réel la charge sclérosante d'incarner l'idéal perdu s'oppose la leçon orientale de la partition des espaces. Dans une perspective néo-platonicienne, l'Orient tel qu'il est perçu par le diariste impose à l'objet réel -femme de chair et de sang, terre matérielle, image représentée par l'homme- la marque tangible d'une irréductible différence avec l'idéal, contrepoison à toute idolâtrie, à la fois preuve d'une irrémédiable déchéance mais aussi support médian -symbole en tant que signe incomplet, intermédiaire- à l'accès au divin. Citons, avant d'entamer notre étude proprement dite, la réflexion extrêmement pertinente émise par Alain Buisine dans le chapitre de son livre consacré au voile oriental flaubertien:

Ainsi, la divinité n'est pas derrière le voile, elle n'existe que dans la mesure où elle est voilée. La divinité consiste avant tout dans son propre envoiement. Son enveloppement même fait toute sa force sacrée<sup>5</sup>.

De toute évidence, un tel constat pourrait parfaitement s'appliquer au voile oriental tel que le conçoit Gérard de Nerval.

## 1 Incorporer le symbole : enjeux généraux.

### 1.1 Rythme binaire et question de proxémie : les deux voiles.

Si le voile d'Isis est évoqué à de nombreuses reprises au cours de la relation viatique nervalienne, l'initiation aux mystères isiaques tels qu'ils sont décrits notamment dans la partie intitulée « Les Pyramides » -dévoilement successif de la déesse conduisant *in fine* à la contemplation théophanique- se distingue du rapport entretenu par le diariste au voile réel, en l'occurrence musulman, en particulier sur le plan rythmique. Le canevas de l'initiation isiaque tel qu'il est détaillé par l'archéologue allemand rencontré dans la Grande Pyramide s'apparente en effet à une progression linéaire, téléologique, suite d'obstacles à franchir devant amener le néophyte anonyme au succès final. Nerval ne ménage pas ses réticences à l'égard d'une telle interprétation qu'il juge singulièrement matérialiste, affirmant, dubitatif : « Ainsi, nous pourrions expliquer matériellement toutes les religions »<sup>6</sup>. De fait, à la linéarité de ce parcours (que Léon Cellier a pu comparer à Luna Park !<sup>7</sup>), le diariste oppose le mouvement alternatif du voile réel: dialectique successive entre dévoilement et voilement exempt de tout dépassement vers la révélation. Il est significatif que le canevas idéal isiaque, marathon didactique librement inspiré du *Séthos* de l'abbé Terrasson, corresponde, tels les chaos pédagogiques du valoisien désert d'Ermenonville, à une époque révolue où il était d'usage de théoriser la divinité, la rabaisant d'ailleurs indirectement au rang de l'homme. Nerval, enfant « d'un siècle douteur »<sup>8</sup>, « déshérité d'illusions »<sup>9</sup>, oppose ainsi à la naïve et iconoclaste confiance des Idéologues des Lumières amateurs de parcours initiatiques le va-et-vient sceptique, *zététique* que le motif bifrons du voile islamique allégorise à ses yeux. Si aucun déplacement décisif, aucune révélation ne peut être envisagée, cette dialectique du battement représente l'énergie dynamique du réel, celle qui irrigue le voyageur, Sisyphe oscillant tour à tour entre volonté enthousiaste de

---

<sup>5</sup> Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1998, p. 135.

<sup>6</sup> *NPI II*, p. 395.

<sup>7</sup> Léon Cellier, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, n°10, p. 148.

<sup>8</sup> *NPI II*, p. 255.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 237.

percer le sens et manœuvre protectrice de repli. Aussi la référence nostalgique aux mystères d'Isis apparaît-elle comme un idéal obsolète<sup>10</sup>, simplisme inactualisable que la Révolution française -fleuve de sang- a relégué au rang des vœux pieux et que le motif du voile musulman, tel qu'il est appréhendé *in situ*, remplace. Notons par ailleurs que le motif du voile isiaque, emblème d'une vérité ésotérique sous l'égide d'une nature divinisée, est un symbole profond de l'imagerie romantique. Comment personnifier et garnir d'une chair féminine -et sacrée !- l'allégorie ? Telle est la gageure de nos auteurs, de Novalis<sup>11</sup> en Allemagne à Victor Hugo. Il faudrait d'ailleurs noter que Nerval distingue lui-même deux modalités différentes relatives au jeu du voile isiaque. Au récit rationaliste qu'on a pu rattacher à l'époque des Lumières, le diariste propose en contrepoint le mythe antique d'un temps cyclique, rythme circulaire que lui inspire l'observation de la nature égyptienne. S'interrogeant sur le contraste inhérent à une nature ambivalente, antagonisme des forces terrestres et chtoniennes, le voyageur propose une interprétation : « On comprend alors cette mélancolie profonde de la vieille Egypte, cette préoccupation fréquente de la souffrance et des tombeaux que les monuments nous transmettent. C'est Typhon qui triomphe pour un temps des divinités bienfaisantes »<sup>12</sup>. Cycle éternel de la vie et de la mort, la leçon d'Isis, pleurant puis retrouvant tour à tour son frère et époux ressuscité, mime le rythme saisonnier de la nature. A la simplification outrancière d'un rationalisme qui avait cru pouvoir intégrer le sacré sous forme allégorique, le voyageur oppose une démarche titubante ou circulaire, mouvement d'oscillation perpétuelle en prise directe avec une réalité problématique qu'il s'agit de sonder. Plus profondément, à l'immatérialité d'une Isis théorique il manque la profondeur de la chair féminine, dimension incompressible du drame nervalien, oscillation entre acceptation partielle et rejet impossible de la matière.

## 1.2 Enfoncer le préjugé : une posture paradoxale.

Au point de vue de notre dépravation relative [...] <sup>13</sup>

En posant de manière paradoxale dans l'ultime partie de sa relation viatique l'Orient comme supérieur à l'Occident, doté d'une science dont les Européens, en raison de leur

---

<sup>10</sup> « En voulant laïciser la Grande Mère, le rationalisme des Lumières a en quelque sorte conceptualisé Isis. », Agnès Spiquel, « Isis au XIXe siècle », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 111, n°2. 1999, p. 542.

<sup>11</sup> Indiquons que le poète allemand Novalis avait rédigé en 1798 un court texte en prose intitulé *Les Disciples à Saïs*, (*Die Lehrlinge zu Saïs*). Hugo assimile quant à lui Isis à Lilith, fille de Satan, dans *La Fin de Satan*, dont les premiers fragments ont été rédigés à partir de 1854.

<sup>12</sup> *NPI II*, p. 302.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 786.

infériorité, ne peuvent percevoir la teneur, Nerval affirme clairement le statut utopique de sa démarche. L'Orient est en effet chargé de manière fantasmagique de proposer des réponses alternatives aux apories occidentales, en particulier en ce qui concerne le domaine ambigu de la sensualité. Ce parti-pris qui s'oppose diamétralement à l'ethnocentrisme d'un Chateaubriand pour lequel l'islam apparaît de manière intrinsèque comme incompatible avec tout processus de civilisation<sup>14</sup>, doit toutefois être appréhendé à sa juste valeur, le motif du voile en représentant d'ailleurs un exemple significatif. En tentant de relativiser le caractère unilatéralement despotique de ce symbole de domination masculine, Nerval, en grand amateur de paradoxe, n'entend pas en nier radicalement ni les fondements historiques ni les enjeux de domination. Le voyageur n'est pas sans reconnaître qu'il s'agit de soustraire la femme aux tentations sensuelles : tant celles qu'elle éprouverait elle-même que celles qu'elles susciteraient chez les hommes, ainsi que le précise un passage de l'« Appendice » du *Voyage* évoquant les motivations du voilement féminin: « cacher aux hommes tout ce qui est attrayant en elle(s) »<sup>15</sup>. Le propos nervalien prend de fait comme objet de controverse des présupposés occidentaux tellement établis, de Montesquieu à Chateaubriand, qu'il lui serait superflu autant que contre-productif de les corroborer à son tour. Evoquons comme exemple emblématique de cette perception d'un Orient intrinsèquement tyrannique, écrasant sous la même férule femmes, arts, esclaves, opposition politique ainsi que toute possibilité de s'arracher à sa léthargie constitutive, la fameuse méditation de Chateaubriand en 1811 face aux murs du sérail de Constantinople :

Au milieu des prisons et des bagnes s'élève un sérail, Capitole de la servitude ; c'est là qu'un gardien sacré conserve soigneusement les germes de la peste et les lois primitives de la tyrannie<sup>16</sup>.

C'est bien contre les réverbérations de tels propos sur son époque que Nerval entend faire entendre sa voix régulatrice. En insistant non sans esprit de provocation sur les règles austères et chastes qui régissent l'intérieur des harems, le diariste bat en brèche le fantasme occidental :

La vie des Turcs est pour nous l'idéal de la puissance et du plaisir, et je vois qu'ils ne sont pas seulement maîtres chez eux<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Opposant diamétralement islam et christianisme, Chateaubriand considère que le « Mahométisme » est « un culte ennemi de la civilisation, favorable par système à l'ignorance, au despotisme, à l'esclavage [...] », F. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2005, p. 372.

<sup>15</sup> *NPI II*, p. 796.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 257.

<sup>17</sup> *NPI II*, p. 369.

Cette posture à caractère turcophile n'est d'ailleurs pas un cas unique au sein du monde littéraire ou érudit. Ubicini, à la même époque, traite avec désinvolture, après l'avoir cité, le célèbre passage de l'*Itinéraire*, affirmant : « On peut ne voir là qu'une exagération dithyrambique ou mélodramatique dont il est permis de ne pas tenir beaucoup de compte »<sup>18</sup>.

S'il s'agit donc pour Nerval de s'inscrire en faux contre les préjugés véhiculés par l'Occident, son propos n'est toutefois pas sans nuance en ce qui concerne le caractère répressif du voile islamique. Après s'être efforcé, à l'entame de son séjour au Caire, d'insister sur l'étonnante liberté dont semblent bénéficier les femmes égyptiennes, il émet cette incompressible restriction : « Reste le voile... qui, peut-être n'établit pas une barrière aussi farouche que l'on croit ». Quoi qu'il modalise son affirmation, le voile apparaît de fait comme l'incontestable reliquat du despotisme masculin, à l'instar des infranchissables murailles des harems libanais : « forteresses du pouvoir marital et paternel »<sup>19</sup>. Dans le passage précité des « Femmes du Caire », le diariste assimile par ailleurs les prescriptions concernant le voile à des « édits [...] rigoureux », renvoyant implicitement l'univers ottoman contemporain à l'arbitraire royal de l'Ancien régime français, le « caractère féodal et militaire » du Coran étant par ailleurs souligné dans l'« Appendice »<sup>20</sup>. Au demeurant, Nerval entend inscrire ces détails au sein d'un ensemble plus vaste, dans la mesure où c'est l'absence de la connaissance générale du système qui conduit le voyageur mal informé au contresens. En contrepoint aux allégations d'un Marseillais de rencontre affirmant le caractère orgiaque des cérémonies initiatiques druses, le diariste souligne l'importance de la mise en contexte culturel : « La plupart des voyageurs ne saisissent que les détails bizarres de la vie et des coutumes de certains peuples. Le sens général leur échappe et ne peut s'acquérir [...] que par des études approfondies »<sup>21</sup>. Notons également que notre auteur, en conformité avec la réalité historique, inscrit la pratique du voile féminin bien au-delà de l'histoire et de la civilisation musulmanes : « Quant au voile que les femmes gardent, on sait que c'est une coutume de l'antiquité, que suivent en Orient les femmes chrétiennes, juives et druses [...] »<sup>22</sup>. Plus profondément, affirmer l'incompressible distance culturelle entre le voyageur et l'altérité autochtone permet au diariste de se ménager un espace d'interprétation personnelle, voile opaque protecteur sauvegardant en partie, en dépit d'un réel décevant, le rêve d'un Orient idéalisé conservatoire du secret d'une science, d'un art, d'une sensualité radicalement supérieurs.

---

<sup>18</sup> Abdolonyme Ubicini, *Lettres sur la Turquie*, Deuxième édition, Paris, Dumaine, 1853, p. 122.

<sup>19</sup> *NPI II*, p. 487.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 794.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 794.

En s'interrogeant sur cette thématique du voile féminin, Nerval s'inscrit donc dans une stratégie argumentative paradoxale. En contrepoint aux outrances ethnocentristes d'un Chateaubriand pour lequel le monde musulman est voué par système à un despotisme généralisé, notre auteur s'emploie à nuancer le caractère répressif du voile coranique, à l'inscrire de manière utopique au sein d'un système culturel complexe dépassant d'ailleurs le cadre islamique, dont l'occidental rationaliste et pressé ne percevrait que les détails superficiels. Toujours est-il que cette stratégie rhétorique n'est pas sans ambiguïté : s'agit-il de nuancer, d'infléchir le caractère oppressif de ce motif culturel et religieux ? ou alors d'en soutenir implicitement la raison d'être, d'envisager avec intérêt les avantages d'une société séparée par des voiles symboliques de tissu ou de pierre, cloisonnements spirituels mettant à distance hommes et femmes, partant réel décevant et idéal sublime, contrepoison à la tentation chronique nervalienne de voir s'épancher « le songe dans la vie réelle » ?

### 1.3 Avantages d'un voilement : de la violence du fantasme à la violence du confinement.

La femme est la chimère de l'homme [...] <sup>23</sup>

#### 1.3.1 Fantômes chimériques.

S'il ne se prononce jamais directement en son nom en faveur du port du voile, Nerval n'en apparaît pas moins indirectement intéressé par un monde où hommes et femmes vivraient séparés, où un voile hermétique pourrait dissocier, dans une perspective platonicienne, ce qui relève des réalités désignées comme telles et l'idéal : objet d'amour pur, matière consacrée, création divine. Si l'on décompose la séquence à caractère quasi-chorégraphique que constitue le mouvement du voile féminin, laquelle apparaît en particulier au sein du fameux passage « Le Masque et le voile » des « Femmes du Caire », on peut distinguer deux pulsions antagonistes : à une pulsion d'ouverture enthousiaste vers l'altérité féminine flirtant d'ailleurs délicieusement avec le risque de la profanation s'oppose le geste de fermeture, de cloisonnement, de repositionnement de l'objet d'amour au sein d'une zone de repli sécuritaire. Ce jeu compliqué d'un dévoilement inabouti souligne toute l'ambivalence du regard masculin se chargeant d'un désir croissant. Jusqu'à quel stade de ce chaste strip-tease, jusqu'à quelle partie du corps est-il licite de laisser vagabonder une « imagination » stimulée par « l'incognito des visages féminins » ?<sup>24</sup> Si la contemplation proche de l'effeuillage d'une « main », d'une « épaule », de « pieds » ou de « chevilles chargées d'anneaux » fait partie de « ce qu'il est permis d'admirer,

---

<sup>23</sup> « Les Poésies de Henri Heine », *NPI I*, p. 1132.

<sup>24</sup> *NPI II*, p. 261.

de deviner, de surprendre », l' « œil » féminin qu' « on se sent le besoin d'interroger » marque le point de rupture, le seuil infranchissable de la zone sacrée, amorce symbolique vers le mouvement de repli. A l'évidence, ce fantasme de la mise en scène du désir que nous analyserons de manière plus précise dans la troisième partie de ce chapitre, est porteur d'une violence sous-jacente. Aussi, l'impérieuse pulsion émanant du sujet masculin, stimulée par une imagination créatrice, le pousse-t-elle de manière chronique à imposer à la femme réelle le rôle stéréotypé d'incarnation de l'idéal. Tous les « remparts » qui médiatisent la créature de chair et de sang -masque des femmes cairotes, feu de la rampe de l'actrice de théâtre- servent de tremplin à un regard chimérique pétrificateur qui interdit toute autonomie à la femme réelle, toute forme d'individuation. Ainsi que nous envisagerons de l'analyser, les supports d'amour chimériques qui jalonnent le récit du *Voyage* sont chroniquement privés d'une parole qui les renverrait à leur statut vulgairement humain : de l'*akkalé* druse Saléma dont nul mot ne trouble l'image idéale à la princesse Sétalmulc, momentanément réduite au silence par l'impérieux fantasme de son frère. Si la femme n'est pas une créature maléfique en tant que telle, elle est définie par le préfacier des *Poésies d'Henri Heine* comme « la chimère de l'homme »<sup>25</sup>, c'est-à-dire l'enjeu d'un processus qui conduit le sujet masculin fasciné à substituer l'individualité féminine au profit d'un rôle qu'il crée pour elle. Se prendre pour le Créateur, tel est bien l'un des fantasmes *théomaniaques* de Nerval, geste d'accaparement de l'existence réelle, suivie invariablement d'une désillusion ou d'une sanction. A la violence du fantasme, la « violence » de ce « mal »<sup>26</sup> évoquée par un Brisacier exigeant la réalité au théâtre, confondant le rôle et l'existence, fantasme qui effraie inmanquablement la femme réelle, succède l'exigence d'une mise à distance conjuratoire ou expiatoire de l'objet d'amour. Entre l'homme et la femme mis en scène dans l'univers nervalien se lit en filigrane une guerre des sexes larvée, antagonisme essentiel dont témoigne cette réflexion du voyageur au Liban, résolu à « épouser quelque fille ingénue de ce sol sacré »:

Avec toute la puissance de séduction, de ruse, de persévérance et de persuasion que le ciel lui a départie, la femme de nos pays est socialement l'égale de l'homme, c'est plus qu'il n'en faut pour que ce dernier soit toujours à coup sûr vaincu<sup>27</sup>.

Il ne faudrait pas au prix d'un contresens grossier taxer Nerval de misogynie mais inscrire sa réflexion sur les rapports déséquilibrés entre les sexes à l'intérieur de l'histoire des idées, en particulier au sein des croyances (pseudo-)scientifiques corrélant l'excès de *passions*

---

<sup>25</sup> *NPI I*, p. 1132.

<sup>26</sup> *NPI III*, p. 457.

<sup>27</sup> *NPI II*, p. 506.

sous toutes ses formes et l'aliénation mentale, lesquelles diagnostiquent comme motifs d'un déséquilibre au sens large tantôt la privation tantôt la débauche des plaisirs vénériens. Il pourra également être important d'envisager le fantasme pétrificateur que Nerval metteur en scène impose à la femme réelle à la lueur de sa hantise de la fuite de la mère divine, séquence culpabilisante, traumatisante et originelle, qui représente une récurrence dans son œuvre.

### 1.3.2 Dialectique entre épanchements et rétention : à la jonction des croyances personnelles et des discours scientifiques.

Une réflexion sur les rapports éminemment ambivalents entretenus par la psychiatrie débutante ou plutôt ascendante -l'aliénisme- du XIX<sup>ème</sup> siècle et la morale, en particulier sur la corrélation implicite entre un avatar rationalisé de l'histoire de la diabolisation féminine et un inexpugnable sentiment de culpabilité pesant sur l'acte de chair, déborderait très largement de notre champ d'investigation. Toutefois, il n'est sans doute pas indifférent de replacer l'insistance de Nerval à propos du motif de la chasteté, laquelle confine presque à l'obsession, à l'intérieur d'une forme de laïcisation médicale de la diabolisation féminine : forme détournée de mise à distance par l'instance masculine phallocrate d'une peur latente exprimée à l'égard d'une sexualité fortement culpabilisée par la tradition chrétienne. Relevons ainsi cette remarque émise par Alain Corbin :

L'abus de l'excitation, outre le priapisme, le satyriasis, l'hystérie et toutes les formes de « névroses génitales » risque, pense-t-on alors, de conduire à la folie<sup>28</sup>.

Au demeurant, au sein même de ce que Michel Jeanneret nomme dans un article remarquable « l'école psychiatrique des années cinquante »<sup>29</sup>, on peut constater une certaine ambivalence théorique : s'il n'est plus question d'enfermer le fou, ni de diaboliser absolument la chair, il n'en reste pas moins qu'une méfiance demeure à l'égard de tous les excès ou épanchements. Le corps médical lui-même entretient parfois toutefois une forme d'ambivalence à l'égard de ces espaces autres, territoires sulfureux de l'hallucination ou du délire. C'est évidemment à l'emblématique Jacques-Joseph Moreau de Tours que nous faisons allusion, lequel tenait salon hôtel Pimodan, expérimentant par ailleurs lui-même les effets de certains psychotropes. S'il a soin d'établir une indépassable distinction entre son statut d'aliéniste et le statut d'aliéné dont il qualifie par exemple Nerval, sa posture n'en laisse pas moins un peu

---

<sup>28</sup> Alain Corbin, « La rencontre des corps », *Histoire du corps 2 De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 163.

<sup>29</sup> Michel Jeanneret, « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Romantisme*, 1980, n°27. Déviances, p. 60.

songeur. En quoi n'a-t-il pas lui-même dans une certaine mesure paru tenté par les épanchements alors même qu'il personnifie la limite en tant qu'aliéniste?

Le XIX<sup>ème</sup> siècle, en culminant avec l'avènement de la psychanalyse freudienne, établira des distinguos: oscillation entre rétention relative au sein des murs ou des cellules des cliniques mais extériorisation d'une parole cathartique, ouverture vers l'exhibition de la parole érotique refoulée. Qu'en est-il par ailleurs de la *doxa* médicale quant aux questions sexuelles, en particulier dans leurs rapports supposés avec la déraison ? Ainsi que l'évoque Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, le XIX<sup>ème</sup> siècle rationaliste et médical n'est pas avare de mots pour désigner ces questions intimes. Toutefois, s'il ne s'agit plus de condamner en bloc l'acte de chair en tant que malédiction atavique résultant du péché d'Eve, la partition axiologique perdue, non plus entre la chair et l'âme mais entre sexualité définie comme saine et toutes formes présupposées déviantes telles en particulier la nymphomanie, l'homosexualité, l'onanisme, etc. En établissant une nette corrélation entre pratique sexuelle, conscience et définition identitaire ainsi qu'équilibre psychologique, les aliénistes du XIX<sup>ème</sup> siècle ouvraient la voie à Freud. Dans ce processus de redéfinition laïque des *doxas*, sous l'égide d'un médecin dont l'autorité morale, voire culpabilisatrice tend à se substituer à celle du prêtre, on peut s'interroger sur le sort de ceux qui n'intègrent pas les codes dominants. Relevons simplement, à titre d'exemple significatif un détail des conceptions des deux pionniers français de ce que l'on ne nomme pas encore la psychiatrie : Philippe Pinel et son disciple, contemporain de Nerval, Etienne Esquirol, emblématique directeur de l'hôpital de Charenton. Alors que le maître prohibait en son temps les abus de la chair et des plaisirs qui forment « une société remarquable par la dépravation des mœurs et toutes les séductions de la galanterie »<sup>30</sup> lesquelles conduisent à la folie, Esquirol, dans la continuité de son aîné, proscriit sans appel l'excès des plaisirs charnels, insistant sur l'importance de la régulation des « ardeurs ». Dans une perspective proche de la traditionnelle théorie hippocratique concernant les humeurs, l'aîné comme son disciple prônent encore une forme de contrôle, de maîtrise des flux corporels. Notons également que pour Esquirol la femme est plus sujette que l'homme aux passions sensuelles. Pour le directeur de Charenton, en effet, « les passions sont plus vives, plus animées et plus érotiques chez les femmes. D'une susceptibilité extrême, elles sont prédisposées à toutes

---

<sup>30</sup> Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, Brosson, 1809, p. 20. Nul doute que l'opinion sur la question du docteur Etienne Labrunie, docteur spécialisé en gynécologie et ayant soutenu une thèse intitulée « Dissertation sur les dangers de la privation et de l'abus des plaisirs vénériens chez les femmes » ait pu peser lourd sur les conceptions que Nerval s'est forgées sur la sexualité en général, fût-ce par opposition...

les affections nerveuses et plus exposées à l'aliénation [...] »<sup>31</sup>. Si Nerval ne va pas jusqu'à proclamer, à l'instar de Baudelaire que la « femme est naturelle, c'est-à-dire abominable »<sup>32</sup>, il est incontestable qu'il évolue au sein de ces croyances proto-scientifiques et qu'il dut intérioriser une culpabilisation latente portant sur toutes les formes de perte de contrôle sensuel du corps, échappée humorale à caractère polymorphe, en corrélation avec l'expression d'un désir impossible suscité par l'objet féminin<sup>33</sup>. Sous forme métaphorique, deux des plus importants parmi les récits enchâssés du *Voyage en Orient* mettent en scène une catastrophe liée à l'incapacité chronique du personnage masculin à endiguer un flux. Au calife Hakem, incarcéré au *Moristan* pour n'avoir pas su maîtriser « l'incontinence » de son « imagination »<sup>34</sup>, expression qui préfigure le célèbre « épanchement du songe dans la vie réelle » proféré par le scripteur d'*Aurélia*, correspond l'incapacité du fondeur Adoniram à contenir la lave liquide enfermée dans un fourneau comparé à un « volcan » et dont on a tenté de « bâillonner l'embouchure »<sup>35</sup>. La catastrophe traduit l'échappée humorale : « Tout à coup Adoniram s'aperçoit que le fleuve de fonte déborde ; la source béante vomit des torrents [...] le moule regorge ; une fissure se dégage au sommet ; la lave ruisselle de tous côtés »<sup>36</sup>. Certes la métaphore volcanique présente en 1850 des connotations politiques incontestables, en association avec les mouvements révolutionnaires qui ont pu amener en 1848 le renversement de la monarchie constitutionnelle. Au demeurant, une interprétation à caractère sexuel symbolique ne nous semble pas incongrue, l'*hybris* qui caractérise le fondeur consistant à tenter le pari monstrueux d'exhiber au sein d'un réel déchu le trésor d'un art qui n'aurait pas dû sortir de la caverne matricielle, provoquant ainsi l'épanchement du songe. Ne pourrait-on d'ailleurs pas envisager la pulsion chimérique consistant à idéaliser la femme réelle non pas comme la faute principale et originelle du héros -laquelle traduirait la leçon émergée du texte, telle que nous la délivre explicitement le diariste- mais comme une mise en forme intellectualisée, recouverte, récupérée esthétiquement d'une faute peut-être bien moins exprimable : celle pesant

---

<sup>31</sup> Jean Étienne Dominique Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J.-B. Baillière, 2 tomes, 1838 p. 17.

<sup>32</sup> Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 406.

<sup>33</sup> Certes, Esprit puis Emile Blanche qui ont accueilli au sein de leur « maison » Nerval en proie à ses démons, étaient réputés pour la douceur de leurs traitements, moins punitifs qu'empathiques. Toujours est-il qu'ils n'ont eu aucune part à l'éducation de Nerval à la sexualité, le premier internement de notre auteur datant de l'année 1841. Le peu d'écrits théoriques ou nosographiques laissés par les deux aliénistes ne permet par ailleurs pas d'établir clairement leur position quant à la sexualité, domaine dans lequel sans doute ils partageaient la doxa scientifique de l'époque.

<sup>34</sup> *NPI II*, p. 546.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 715.

sur l'interdit d'un désir sensuel *déviant* tombé sous la coupe sacro-sainte des manuels de médecine ? Si de telles réflexions nous éloignent de notre domaine d'étude qui reste le travail littéraire, on peut toutefois esquisser une amorce de réflexion à propos de la tendance taxinomique d'une ère rationaliste -laquelle cache mal son manichéisme- à transférer sur le plan de la science ce qui, avant le XVIIIème, était l'objet d'un traitement religieux. De fait, si ainsi que nous l'affirme Michel Foucault la sexualité se dit à partir du XVIIIème siècle en Europe<sup>37</sup>, cette démarche de rationalisation définit de manière particulièrement nette une limite entre comportements licites et illicites, imputant d'ailleurs à toutes les déviations, *perversions* sexuelles, des conséquences sur l'équilibre physique et surtout psychique. Si le « cas » Nerval a pu être étiqueté sous le label « théomanie » du dictionnaire de médecine, de quelle « perversion » sexuelle coupable pouvait-il relever ? Onanisme ? Homosexualité refoulée ? Sans doute est-il un peu oiseux de spéculer sur cette question à la fois insoluble et s'écartant du domaine littéraire qui est, ainsi que nous tentons de l'affirmer, restructuration du chaos de l'existence. Au demeurant, il ne faudrait pas faire abstraction des « croyances » d'une époque -passées à l'état de dogmes scientifiques- en particulier si elles dessinent l'arrière-plan moral d'une œuvre où la question polymorphe d'une faute à caractère sensuel affleure de manière sous-jacente.

### 1.3.3 Crime et châtement de l'*hybris*.

Au crime consistant à avoir nié l'existence des cloisons symboliques partageant réalité et idéal, à avoir manqué à la patience de l'initié, correspond un châtement diversement décliné dans toute l'œuvre nervalienne : la fuite de l'objet d'amour véritable, scène traumatique que transcrit notamment sous forme symbolique ce célèbre passage de *Promenades et Souvenirs*:

Un jour, une des belles dames qui visitaient mon père me demanda un léger service : j'eus le malheur de lui répondre avec impatience. Quand je retournai sur la terrasse, la tourterelle s'était envolée. J'en conçus un tel chagrin que je faillis mourir d'une fièvre purpurine [...]<sup>38</sup>

Impatience du désir ayant comme conséquence la fuite de la déesse, départ sans retour, mort symbolique associée à l'accès de fièvre du jeune garçon : toutes les composantes du drame nervalien semblent synthétisées dans ces quelques lignes où la percée de l'irrationnel souligne l'incapacité du narrateur à expliquer de manière cohérente la faute antérieure préexistant à tout récit. Comme contrepoison à la pulsion chimérique présentée comme occidentale qui consiste

---

<sup>37</sup> « Depuis l'âge classique il y [a] eu une majoration constante et une valorisation toujours plus grande du discours sur le sexe [...] », Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1994 [1976], p. 33.

<sup>38</sup> *NPI III*, p. 682.

à conférer au réel la charge d'incarner l'idéal, métaphore indirecte d'un désir sensuel coupable, le diariste propose les symboles orientaux de la séparation sacrée : voile islamique, murs du harem ou du sérail, motifs symboliques dont nous analyserons les enjeux de manière plus complète dans la troisième partie de ce chapitre, nous proposant à présent d'en présenter un aperçu synthétique.

#### 1.3.4 La restauration des cloisons symboliques : la leçon orientale du voile, du harem et du sérail.

A la violence fantasmagorique du rêve chimérique qui réactive le traumatisme de la fuite antérieure de l'objet d'amour répond une volonté antagoniste et conjuratoire de restauration des limites symboliques. Au mouvement enthousiaste mais profanateur consistant à soulever un coin du voile isiaque à l'entame du séjour cairote succède la description de la jeune mariée, « fantôme rouge »<sup>39</sup>, « voilée d'un long cachemire ». Tout se passe comme si la volatilité du « *habbarah* de taffetas léger »<sup>40</sup> se lestait du poids sacramentel du mariage sacré, restauration sécuritaire des bornes, confinant la sensualité au sein de limites spatiales, zones taboues inaccessibles aux désirs profanes. A la partition musulmane entre les sexes que revendique un Soliman-Aga dont les propos ouvertement misogynes ne doivent pas entièrement discréditer la validité du discours correspond la leçon d'une partition spirituelle entre réel et idéal, leçon de symbolisme opérant comme un garde-fou. Relevons, ainsi, à titre d'exemple significatif la réflexion du diariste en réaction aux propos de son camarade turc :

On doit y voir peut-être moins le mépris de la femme qu'un certain reste du platonisme antique, qui élève l'amour pur au-dessus des objets périssables. La femme adorée n'est elle-même que le fantôme abstrait, que l'image incomplète d'une femme divine, fiancée au croyant de toute éternité<sup>41</sup>.

La terre est bien une forêt de symboles, signes incomplets, ambivalents, à la fois marqués du sceau de la chute par un signe tangible de déchéance à l'instar du voile symbolique comparé à la « cagoule d'un pénitent », mais également voie d'accès, *média* vers l'idéal.

#### 1.3.5 Le secret d'une sexualité sacrée : une utopie... à observer de l'extérieur.

L'Orient a d'autres idées que nous sur l'éducation et sur la morale. On cherche là à développer les sens, comme nous cherchons à les éteindre<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> *NPI II*, p. 265.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.642.

Comment intégrer la sexualité sans profaner la divinité du songe, opérer une synthèse entre amour sensuel et amour sacré? Tel est l'un des enjeux les plus cruciaux de la relation orientale nervalienne. En proposant au terme de son voyage l'exemple d'un sultan Abdul-Medjid restauré dans sa puissance tant politique que sensuelle, participant à l'unisson de tout son peuple à une cérémonie largement réinterprétée par Nerval où la sexualité est assimilée au « devoir religieux », notre auteur s'inscrit à l'évidence dans une démarche utopique. Si « l'ardeur des sens » n'est porteuse d' « aucun péché »<sup>43</sup> en cette terre d'Islam, du moins dans son interprétation par Nerval, l'expression de la sensualité est toutefois strictement circonscrite au sein de l'espace cloisonné d'une intimité conjugale inaccessible aux profanes, occultation dont témoigne l'image de la jeune vierge du *Baïram* « voilée par un étrange amas de minces lames d'or qui pleuvaient sur sa figure et la *cachai*ent absolument »<sup>44</sup>. Si l'expérience orientale consiste en une lente rééducation à l'amour, « Kardiôn thérapia »<sup>45</sup> entamée dès le séjour en Grèce, le voyageur n'en propose pas de modèle absolu, oscillant entre l'exemple augural des « chastes amours » platoniciennes de Polyphile et de Polia », lesquels attendent la mort pour profiter des délices amoureux et l'exemple d'un amour sacré consommé durant l'existence réelle par le sultan. Est-il question d'une continence pérenne à l'instar des initiés isiaques, des vestales romaines ou d'une continence provisoire à l'image des jeûneurs musulmans du mois de Ramadan ? Nerval jouant sur l'ambiguïté ne répond pas de manière unilatérale. Au demeurant, il est manifeste qu'il inscrit de manière constante l'amour au sein de la zone protégée voire taboue du mariage, passage initiatique nécessairement sacré dont on connaît l'importance aux yeux de notre auteur. A ce titre, il s'agit pour celui qui pourra se définir comme « initié et vestal »<sup>46</sup>, éternellement fidèle à « la mort ou la morte »<sup>47</sup>, d'une zone essentiellement inaccessible dans la mesure où l'objet d'amour véritable -terre, mère, épouse sacrée- a fui de toute éternité. Cette utopie d'un amour à la fois sensuel et divin ne peut donc être perçue que de l'extérieur par le voyageur étranger, en tant que spectateur et non acteur. Pour l' « inconsolé » ne s'avouant jamais définitivement inconsolable, constamment attiré par la femme réelle chargée de simuler l'idéal, le tropisme d'approche, sitôt amorcé, est suivi du reflux, va-et-vient pérenne dont le battement alternatif du voile féminin allégorise le mouvement contradictoire.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 786.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 1633-1634. C'est nous qui soulignons.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>46</sup> C'est ainsi qu'il se qualifie dans une lettre d'octobre 1854 à Anthony Deschamps, *NPI III*, p. 900.

<sup>47</sup> « Artémis », *Les Chimères*, *NPI III*, p. 648.

Le voile oriental est donc soumis par Nerval à un traitement utopique à triple dimension : allégorie d'une (bonne) distance à conserver en direction d'un réel marqué du sceau de l'imperfection, révision axiologique d'un signe culturel musulman frappé d'opprobre en Occident et dont il s'agit de relativiser le caractère oppressif, fantasme platonicien d'un monde où à la cloison séparant les sexes correspondrait une stricte séparation entre les espaces symboliques, nette délimitation entre réel et idéal, garde-fou contre la tentation chimérique d'« épanchement du songe dans la vie réelle ». Ainsi que nous l'avons envisagé, cette dimension utopique s'inscrit dans une série de tentatives visant à répondre aux apories occidentales, ouverture enthousiaste vers l'exotisme culturel, au demeurant limitée. Le motif du voile tel qu'il se présente *in situ* ne débouche en effet sur aucune révélation définitive ni dévoilement théophanique mais constitue la possibilité d'une respiration momentanée, d'un espace de jeu latéral en contrepoint aux cercles vicieux de l'Occident. Nerval s'est donc approprié ce signe culturel polymorphe emblématique d'un « féminin céleste » qui caractérise à ses yeux l'Orient de ses rêves, le voile devenant « leitmotiv » du voyage selon Michel Brix<sup>48</sup>. S'il charge incontestablement ce motif des données problématiques de son drame intime, notre auteur, dans sa démarche herméneutique, prend toutefois appui sur un fait culturel authentique, ancré dans un contexte essentiellement musulman, monde culturel dans lequel le voyageur s'est immergé durant près d'une année. Dans quelle mesure le thème du voile islamique tel qu'il se décline dans le *Voyage en Orient* représente-t-il un reflet librement interprété par notre auteur d'une donnée musulmane authentique ? En quoi la labilité sensible de Nerval lui a-t-elle permis d'incorporer ce symbole religieux fondamental ? Ne peut-on pas retrouver dans l'interprétation nervalienne un reflet indirect quoique gauchi, évidemment hétérodoxe, des raisons d'être du voile tel qu'elles se définissent au sein de la civilisation musulmane ? Quels seraient dès lors les rapports entretenus par Nerval avec le texte sacré du Coran, dont la lettre structure en profondeur l'Islam ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons à présent d'apporter des embryons de réponses, envisageant en premier lieu de nous intéresser aux transcriptions par notre auteur de la lettre coranique sacrée.

## 2 Nerval et la sourate coranique *Al Nûr* (24 ; 31): une rencontre manquée ?

---

<sup>48</sup> Michel Brix, « Nerval et les anamorphoses de l'Orient », in *Clartés d'Orient* (actes du colloque de Paris VIII / Vincennes de juin 2002), dir. Jean-Nicolas Illouz et Claude Mouchard, Paris, Laurence Teper, 2004, p. 174.

Si Nerval, comme bon nombre d'écrivains-voyageurs de son temps n'est pas arabophone ni familiarisé avec une lecture directe du Coran -à l'inverse d'érudits comme les orientalistes Silvestre de Sacy en France ou William Lane en Angleterre qui connaissent l'arabe ou encore de leurs aînés traducteurs du Coran le Français Claude Savary et George Sale outre-manche- il n'en est pas moins soucieux de décrypter la réalité du monde islamique avec comme viatique de lecture une sensibilité labile, un corpus orientaliste éclectique, associé à une certaine connaissance, fût-elle de seconde main, du Livre sacré de l'islam<sup>49</sup>.

Nous verrons, ainsi, en quoi la plus longue citation du Coran effectuée par Nerval -le verset 24 de la célèbre Sourate 31 *Al Nûr*, l'un de ceux qui statuent sur le port du voile- revêt un aspect indirectement polémique. Cette longue transcription, rédigée en français, située dans une zone marginale de la relation viatique : un appendice à la paternité auctoriale problématique, est, en effet, révélatrice des tabous occidentaux portant sur la chair ainsi qu'indirectement des motivations tacites présidant au voyage en Orient. Entre l'original arabe de départ et la transcription nervalienne, on peut ainsi déplorer une incontestable déperdition sémantique, à la fois sous-traduction et contresens. Loin de constituer une traduction directe du Coran, la transcription effectuée par notre auteur constitue le maillon ultime d'une chaîne de transpositions fautives. Gérard, piètre angliciste aux dires de ses éditeurs, vraisemblablement aidé par le complaisant ami Eugène de Stadler, traduit en effet un passage du célèbre *Account of Manners and Customs of Modern Egyptians* de William Lane, lequel se livrait déjà à une copie -citation *in extenso* subtilement fautive- de son aîné traducteur du Coran George Sale qui opérait quant à lui une sous-traduction de la Sourate coranique de départ. Comment justifier et interpréter cette faillite successive du sens ? Si des lacunes linguistiques peuvent être alléguées afin d'expliquer un tel naufrage, ces faiblesses ne sont pas seules en cause et se conjuguent avec des verrous idéologiques et culturels, tabous opacifiants à l'égard du domaine complexe du corps, de la sensualité et du désir. S'il ne faudrait pas surinvestir l'importance que cette transcription coranique revêt au sein de la relation viatique nervalienne, reléguée d'ailleurs dans la zone para-textuelle de l'appendice, l'incapacité dans laquelle notre auteur s'est trouvé de restituer dans son essence le message coranique traduit à la fois un blocage et un désir. On alléguera d'une part le rapport problématique entretenu par l'Occident à l'égard de la chair en général ; on en déduira d'autre part, par voie de conséquence, certaines parmi les motivations sous-jacentes qui expliquent l'attrait, voire la fascination exercés par la civilisation orientale, susceptible de fournir à l'homme occidental un autre mode d'accès au domaine compliqué de

---

<sup>49</sup> Rappelons que Nerval est un lecteur assidu de la *Bibliothèque orientale* de Barthélémy d'Herbelot.

la sensualité. En nous interrogeant sur ce qui se perd à travers le filtre successif du processus de traduction, on pourra envisager ce que l'occidental entend symboliquement récupérer en voyageant en Orient.

Nous tenterons tout d'abord de comparer la transcription que Nerval propose de la sourate *Al Nûr* avec certaines traductions récentes en français, incontestablement beaucoup plus proches de l'original arabe<sup>50</sup>, et tenterons d'isoler les notions fondamentales qui s'édulcorent ou disparaissent dans l'énoncé de notre auteur. Nous analyserons dans un second temps, mettant en regard et en succession chaque stade du processus de transposition -de l'arabe en français en passant par les deux étapes anglophones-, les raisons qui ont pu conduire Nerval, aidé ou suppléé par l'anglophone Eugène de Stadler, en dehors de la question des lacunes linguistiques, à se trouver dans l'incapacité de proposer une transcription correcte de la sourate coranique précitée. Nous verrons, en effet, que les causes présidant au naufrage sémantique relèvent indirectement d'une forme de pudibonderie généralisée : tabou latent portant sur la question de la chair, en particulier sur l'impossibilité d'en parler. Nous envisagerons alors en quoi ce processus de translations successives fautives : suite de gauchissements inconscients ou prémédités, souligne en creux les motivations implicites, en partie inavouées, poussant l'Occident à interroger l'Orient au sujet du domaine polymorphe du désir. A ce titre, il est très significatif que les deux notions fondamentales qui ne passent pas le tamis successif des transpositions, à savoir le terme *furuyaunna* (« chasteté ») et celui de *'awrâ* (« zone de pudeur féminine » selon Baber Johansen<sup>51</sup>) illustrent paradoxalement et de manière symbolique ce que l'Occident appauvri d'un rapport sain et déculpabilisé au désir, *a fortiori* Gérard de Nerval, recherche justement de manière fantasmée en Orient: une fusion utopique entre sexualité et religion en corrélation avec une manière d'approcher l'univers féminin sans entamer, sans profaner son intimité sacrée. Si notre auteur a été incapable, pour les raisons que nous allons évoquer, de traduire en français les deux concepts coraniques évoqués précédemment, c'est la réalité vivante de l'Islam qu'il va interroger, miroir indirect du code

---

<sup>50</sup> En suivant le conseil érudit de Baber Johansen, nous avons choisi la traduction de Jacques Berque, dont la dernière édition remonte à 1990. Cette version présente l'avantage de proposer au terme français unilatéral de « voile » l'alternative d'une série de synonymes différents, distinguant en particulier usage privé et public, matérialité vestimentaire et virtualités symboliques. Cette déclinaison en avatars à partir du motif subsumant du voile correspond d'ailleurs à la leçon du Coran, le motif se déclinant en mots distincts lesquels recouvrent des réalités sensiblement différentes. On pourra en effet distinguer entre le « khîmar » (« fichu » dans la traduction de Berque) présenté dans la sourate 24 *Al Nûr*, le « hidjâb » (« rideau ») et le « djilbâb » (« mante ») motifs présents dans la sourate 33 *Al Ahzâb*, respectivement versets 53 et 59.

<sup>51</sup> Baber Johansen, « La traduction du Coran et les mantes des musulmanes », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°83-84, 1997, p. 196.

coranique, Livre sacré, dont les préceptes, en particulier législatifs, régissent en profondeur le monde musulman.

## 2.1 Lost in translation. Contresens, grands écarts, sous-translation du Coran à l' « Appendice » du Voyage en Orient.

Selon l'un des spécialistes occidentaux du Coran, Baber Johansen, « Le Coran, comme tous les chefs-d'œuvre de la littérature humaine, est intraduisible »<sup>52</sup>. Il relativise toutefois peu après une telle affirmation : « Sa traduction constitue pourtant, pour chaque génération, un nouveau défi, défi qui montre la nécessité d'acquiescer une nouvelle compréhension du texte coranique et de ses messages. » Indépendamment de tout caractère polémique, sans vouloir évidemment statuer sur les choix de traduction opérés, nous tenterons tout d'abord de comparer sous forme tabulaire des passages de la traduction en français de la sourate *Al Nûr* (24 ; 31) par Jacques Berque, considérée par l'exégèse coranique comme l'une des plus pertinentes, aux transcriptions proposées par Nerval de cette même sourate. Nous nous permettrons de surligner les passages où les divergences sont les plus flagrantes et tenterons de nous interroger sur les raisons de tels écarts.

Tableau n°1

1	Jacques Berque	« Dis aux croyantes de baisser les yeux [...] »
	Gérard de Nerval	« Dites aux femmes des croyants qu'elles doivent commander à leurs yeux [...] »
2	B.	« [...] et de <b>contenir leur sexe</b> [...] » <sup>53</sup>
	N.	« [...] et <b>préserver leur modestie</b> de toute atteinte [...] »
3	B.	« [...] de ne pas faire montre de leurs agréments, sauf ce qui en émerge [...] »
	N.	« [...] qu'elles ne doivent point faire voir d'autres ornements que ceux qui se montrent d'eux-mêmes [...] »
4	B.	« de rabattre leur <b>fichu</b> <sup>54</sup> sur les échancrures de leur vêtement »
	N.	« qu'elles doivent étendre leurs <b>voiles</b> sur leurs seins »
5	B.	« Elles ne laisseront voir leurs agréments qu'à leur mari, à leurs enfants, à leurs pères, beaux-pères, fils, beaux-fils, frères, neveux de frères ou de sœurs, aux femmes de leur communauté, à leurs captives. »
	N.	« et ne montrer leurs ornements qu'à leurs maris, ou à leur père, ou au père de leurs maris, ou à leurs fils, ou aux fils de leurs maris, ou à leurs frères, ou aux fils de leurs frères, ou aux fils de leurs sœurs, ou aux femmes de ceux-ci, ou à ceux des esclaves qu'elles possèdent. »

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>53</sup> Le texte arabe présente ici le concept fondamental de *furujahunna*, littéralement « chasteté »

<sup>54</sup> En traduisant de cette manière l'arabe « khîmar », Berque a soin d'insister sur le caractère spécifiquement vestimentaire du voile désigné par le mot.

6	B.	« à leurs dépendants <b>incapables de l'acte</b> ou garçons <b>encore ignorants de l'intimité</b> <sup>55</sup> <b>des femmes.</b> »
	N.	« ainsi qu'aux <b>hommes qui les servent et n'ont besoin ni de femmes ni d'enfants</b> <sup>56</sup> . »

Des trois termes ou concepts fondamentaux mis en relief dans ce verset coranique très commenté par l'exégèse, c'est-à-dire *furujuhanna* « chasteté », *khîmar* « voile » au sens matériel de tissu, « fichu » selon Berque, et 'awra « zone de pudeur », « intimité » toujours selon Berque, seul le détail matériel, vestimentaire, explicite de *khîmar* a surnagé dans la transcription nervalienne. De manière significative, ce sont les micro-séquences 2 et 6 de notre tableau où Nerval semble s'écarter le plus d'une traduction adéquate du Coran. Comment justifier l'abolition des deux autres notions ? De fait, Nerval, aidé ou suppléé par Eugène de Stadler, s'est basé sur un passage de l'auteur britannique William Lane, lequel cite en apparence *in extenso* la traduction de son compatriote et aîné George Sale qui propose déjà, ainsi que nous allons tenter de le montrer, une traduction euphémistique, édulcorée de l'original arabe. Entre ce qui aurait consisté en une traduction adéquate du Coran et la version proposée par Nerval, les contresens et sous-traductions sont, en effet, imputables du moins en partie à un travail successif de discrétion pudibonde de la part des deux textes intermédiaires en anglais. Certes, c'est bien aussi la faiblesse linguistique d'un Nerval/Stadler qui a été cause d'une partie des malentendus ; toutefois, sous-traductions et contresens ont été rendus possibles par l'ambiguïté volontairement entretenue dans les phases intermédiaires. Nous nous proposons donc à présent de reconstituer les chaînons manquants du processus de traduction/transcription en insistant sur les deux micro-séquences 2 et 6 de notre tableau n°1.

## 2.2 Une suite d'erreurs : pudibonderie et tabou culturel.

Tableau n°2

Jacques Berque	« contenir leur sexe » <sup>57</sup>
George Sale	« preserve their modesty »
William Lane	« preserve their modesty » <sup>58</sup>
Gérard de Nerval	« préserver leur modestie de toute atteinte »

<sup>55</sup> Berque traduit par « intimité » le terme arabe de « 'awra » dont Baber Johansen souligne l'importance dans le texte coranique et qu'il définit par « zone de pudeur ».

<sup>56</sup> C'est dans ce passage que les différences entre Berque et Nerval paraissent de la manière la plus évidente. Nous envisagerons d'en déterminer les causes au moins autant idéologiques et culturelles que linguistiques.

<sup>57</sup> Rappelons qu'il s'agit de traduire le terme arabe *furujuhanna* : « chasteté ».

<sup>58</sup> E-W Lane, *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 1, London, Cambridge editions, 1836, p. 220.

Comment expliquer ce glissement d'une désignation explicitement sensuelle, que Berque se permet de traduire crûment par le terme « sexe » ou qu'un Blachère a pu traduire en 1980 par la périphrase plus littérale « être chaste », au vague « modesty » anglais puis au français « modestie » ? Il faut comprendre qu'en traduisant *furujahunna* par « modesty », l'arabisant Sale joue sur la polysémie du terme anglais, lequel pouvait également revêtir, dans une acception littéraire et archaïque, le sens de chasteté, proche de « chastness ». En sous-traduisant la lettre coranique, Sale, que recopie à l'identique Lane, n'effectue donc pas de véritable contresens, mais l'ambiguïté voulue de sa traduction rend possible l'erreur dans laquelle Nerval/Stadler tombent, jugeant d'ailleurs opportun d'ajouter au complément direct « modestie » le complément indirect « de toute atteinte », dénaturant ainsi totalement la lettre originale. Le naufrage sémantique est encore plus flagrant en ce qui concerne la notion de « zone de pudeur » féminine, en arabe « 'awra », concept « fondamental » selon Johansen pour interpréter à sa juste valeur le message d'un verset qui statue pour partie sur la fonction du voile. Comparons encore une fois les quatre versions en ce qui concerne la séquence n°6 de notre tableau n°1.

*Tableau n°3*

J. Berque	à leurs dépendants, hommes incapables de l'acte ou garçons encore ignorants de l'intimité <sup>59</sup> des femmes.
G. Sale	or unto such men as attend them, and have no need of women or unto children who distinguish not the nakedness of women. And let them [...] <sup>60</sup>
W. Lane	« or unto such men as attend [them] and have no need [of woman] or unto children : » « and let them [...] »
Gérard de Nerval	Ainsi qu'aux hommes qui les servent et n'ont besoin ni de femmes ni d'enfants

Au niveau de cette micro-séquence, on peut identifier une importante différence entre les deux versions anglaises. Lane, qui affirme un plus loin dans son texte procéder à une citation de la traduction coranique de Sale (« Sale's translation »<sup>61</sup>) semble se livrer à une copie *in extenso* de l'ouvrage de son compatriote, l'usage des guillemets établissant d'ailleurs ce statut textuel par un signe typographique. Il y a donc tout lieu de penser qu'il n'a pas lui-même,

<sup>59</sup> Rappelons qu'il s'agit de traduire le mot « 'awra », « zone de pudeur » féminine.

<sup>60</sup> Nous nous autorisons à procéder à la traduction suivante de l'énoncé de Sale : « [...] ou à leurs servants qui n'ont nul besoin des femmes, ou aux enfants qui n'ont nulle conscience de la nudité des femmes [...] »

<sup>61</sup> E-W Lane, *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Cambridge editions, 1836, p. 113.

quoiqu'arabophone, traduit ce passage coranique mais qu'il se contente de recopier la traduction canonique de son prédécesseur. Comment alors justifier les divergences, ces lacunes ou ellipses fondamentales que l'on perçoit entre les deux versions ? Lane, en effet, supprime intégralement la relative « who distinguish not the nakedness of women »<sup>62</sup>. S'il procède donc à une ellipse, il ne cache pas absolument à son lecteur son procédé de troncation citationnelle. Achevant de manière abrupte sa période par un double point, fermant puis rouvrant les guillemets, poursuivant son propos sans mettre une majuscule au a de « and », William Lane exhibe pour ainsi dire la faille, signe peut-être d'un malaise, hésitation entre respect scrupuleux des codes de citation et impossibilité d'exhiber une réalité trop crue. Pourquoi a-t-il jugé bon de passer sous silence la précision coranique relative au concept de zone d'intimité féminine ? L'omission bouleverse à l'évidence le sens du message coranique, voilant des mots que la pudeur victorienne ne saurait peut-être plus tolérer. A-t-on réellement changé d'époque entre 1734 et 1837 ? La pudibonderie interdit-elle désormais la mention du mot « nakedness » : nudité, lequel traduit déjà imparfaitement l'original arabe « 'awra » zone de pudeur. Ou alors paraîtrait-il indécent d'avouer que certains enfants -« children »- certes avancés en âge pussent se trouver ému par le dévoilement du corps féminin ?

La crevasse textuelle pourrait être également imputable à la différence de statut revêtu par les deux ouvrages. Alors que Sale procède à une traduction, Lane propose un livre nettement plus chargé de sa personnalité, fût-elle de pure convention. A ce titre, les choix qu'il opère relèvent de sa responsabilité. En tout état de cause, la sous-traduction coranique de Sale est devenue mensonge par omission pour William Lane, gommage explicite de désignations à caractère explicitement sensuel décidément impropres à la mise en mots britannique. Certes, en commettant un contresens manifeste, Nerval manque complètement le sens du message coranique. Toutefois, il est important de noter qu'un tel fiasco linguistique, s'il est imputable aux piètres capacités anglicistes de notre auteur ou de son acolyte, n'a pu exister qu'en raison du processus d'opacification volontaire établi par les couches intermédiaires de traduction.

S'il pourrait paraître anodin ou oiseux de mettre l'accent sur des détails paratextuels, n'ayant en apparence qu'une importance limitée dans les rapports que Nerval a pu entretenir avec le texte ou l'esprit coranique, il nous semble toutefois que cette déperdition sémantique est révélatrice d'une forme de malaise occidental dont l'Angleterre n'aurait pas le monopole, malaise ayant partie liée, par voie de conséquence avec certaines des motivations expliquant l'engouement fantasmé de tout un continent pour l'Orient : horizon idéal, ailleurs utopique de

---

<sup>62</sup> Littéralement : « qui ne distinguent pas (= n'ont nulle conscience de) la nudité des femmes. »

la sensualité. Cette incapacité européenne à dire les mots du corps, de la chair, du désir, est révélatrice de la fausse pudibonderie d'une époque et d'une civilisation qui pose la sexualité comme un tabou, réservant de plus en plus au domaine strictement médical le soin d'en établir les règles. Alors que les partisans de l'ordre moral grossissent leurs rangs, les sociétés occidentales laissent pourtant se développer de manière croissante des pratiques sexuelles tarifées dont on ne parle guère, la prostitution étant qualifiée par Nerval de manière significative de « lèpre » de « la société européenne »<sup>63</sup>.

### 2.3 L'Orient ou les ailleurs sensuels : l'utopie d'une déculpabilisation.

Les diverses possessions coloniales (européennes) semblaient proposer une sexualité d'un type différent, peut-être plus libertine et moins chargée de péché<sup>64</sup>.

Indépendamment des réserves que l'on pourrait émettre à l'égard du brulot polémique lancé par Edward Saïd en 1978, l'auteur de *L'Orientalisme* souligne avec pertinence l'une des virtualités utopiques portée par l'Orient fantasmé puis visité par les Occidentaux au XIX<sup>ème</sup> siècle. Autre monde chargé de tous les fantasmes d'une utopie des sens, l'Orient -d'ailleurs saturé de clichés relatifs à ce sujet- représente en particulier la possibilité d'envisager pour l'Occidental voyageur un rapport moins coupable à la sexualité: du prosaïque tourisme sexuel, déclinaison hyperbolique et décomplexée des amours de lupanar pour un Du Camp ou un Flaubert au rêve mystique de l'homme-Occident et de la femme-Orient pour les Saint-Simoniens. Si elle relève d'un stéréotype, la représentation d'un Turc à la sensualité oxymorique permet à l'Occident de rêver une restauration des antiques liens païens associant sensualité et sacré. Significatifs sont les termes du préambule consacré par Champfleury dans son *Musée secret de la caricature* à la définition du caractère spécifique des Turcs, fusion des contraires, en particulier en ce qui concerne ce sulfureux sujet de la sensualité :

Qui veut bien connaître les Turcs ? Les voici bien différents de l'idée qu'on s'en est faite. C'est un peuple d'antithèses : braves et poltrons, actifs et paresseux, libertins et dévots, sensuels et durs, recherchés et grossiers, sales et propres, conservant dans la même chambre des roses et un chat mort<sup>65</sup>.

Pour en revenir à la transposition du verset coranique de la sourate *Al Nûr* par Nerval, il est donc assez frappant de constater que ce sont ces deux concepts problématiques pour l'Occident pudibond : la chasteté, la zone de pudeur ainsi que l'intimité féminine qui n'ont pas

---

<sup>63</sup> « [...] la prostitution, cette autre forme de l'esclavage, dévore comme une lèpre la société européenne. », *NPI II*, p. 794.

<sup>64</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003 [1978, 1995], p. 331.

<sup>65</sup> Champfleury, *Musée secret de la caricature*, Paris, Dentu, 1888, p. 1.

pu traverser les étapes successives de traductions/transcriptions de l'arabe en français, via l'étape anglophone. Certes, on peut accuser Nerval, piètre angliciste, de négliger l'authenticité des données culturelles orientales qu'il mentionne dans le cadre d'un écrit paratextuel marginal, à la perfection inversement proportionnelle à celle du corps du texte du *Voyage*, objet quant-à-lui d'un éreintant travail de composition et de refonte<sup>66</sup>. Toutefois, ainsi que nous l'avons affirmé, de telles erreurs n'auraient pas été commises si la traduction coranique anglaise avait été plus explicite ni surtout si William Lane n'avait pas cru bon de manipuler le texte de son compatriote. De fait, ce sont bien ces blancs textuels, ces failles, ces crevasses qui, paradoxalement, révèlent le malaise occidental à mettre des mots sur le territoire du corps, de la femme et du désir. Alors, Nerval serait-il passé à côté du sens profond du verset de cette sourate, essentielle en ce qui concerne la thématique du voile musulman ? Peut-être a-t-il en effet manqué le sens littéral de la lettre coranique. En revanche, c'est son rapport direct à la réalité du voile musulman *in situ* qui témoigne de son souci constant d'interroger les deux notions passées aux oubliettes du filtre de la traduction textuelle: *furujahunna* « chasteté », et 'awra : « zone de pudeur, intimité » féminines. L'amour humain, d'une part, peut-il être à la fois chaste et sensuel ? Comment, d'autre part, appréhender physiquement l'objet polymorphe du désir : terre, mère ou femme, dans une dialectique dynamique alternative oscillant entre dévoilement herméneutique et voilement protectionniste, va-et-vient constant que scande un rythme syncopé, véritable frou-frou, chorégraphie mi-profane mi-sacrée qu'allégorise à merveille le jeu du voile des femmes du Caire. Rappelons à ce titre qu'un tel réinvestissement positif d'un symbole d'oppression relève d'une posture utopique non sans nuances et limites. Plus profondément encore, dans son approche *in situ* du monde féminin oriental, Nerval pose implicitement la question de la distinction entre approche domestique, conjugale, laquelle représente l'un des enjeux du verset précédemment évoqué régissant les rapports interfamiliaux, et approche publique de la zone complexe de l'intimité féminine: statut défini par un autre

---

<sup>66</sup> S'il avait tenu à éviter de se méprendre sur les textes en anglais, Nerval aurait pu se référer à la traduction française du Coran par l'orientaliste Claude Savary, auteur dont Gérard a pu consulter par ailleurs différentes publications. Bien qu'elle sous-tradise le verset coranique que nous évoquons, la version française que nous citons ici et dont nous surlignons les passages relatifs aux concepts de « furujahunna » (chasteté) et « 'awra » (intimité féminine) ne commet pas de contresens manifeste : « Ordonne aux femmes de baisser les yeux, de conserver leur **pureté**, et de ne montrer de leur corps que ce qui doit paraître. Qu'elles aient le sein couvert. Qu'elles ne laissent voir leur visage qu'à leurs maris, leurs pères, leurs grands-pères, leurs enfants, aux enfants de leurs maris, à leurs frères, leurs neveux, leurs femmes, leurs esclaves, leurs serviteurs (excepté ceux qui ne leur sont pas d'une absolue nécessité), et aux enfants qui ne savent pas **ce qu'on doit couvrir**. Qu'elles n'agissent point les pieds de manière à laisser apercevoir des charmes qui doivent être voilés. O fidèles ! Tournez vos cœurs vers le Seigneur, afin que vous soyez heureux. » Certes « chasteté » se traduit par l'évanescent « pureté », la « zone de pudeur » sacrée du corps féminin est pudiquement transcrite par la périphrase « ce qu'on doit couvrir. », Claude Savary, *Le Coran traduit de l'arabe, accompagné de notes, précédé d'un abrégé de la vie de Mahomet, tiré des écrivains orientaux les plus estimés*, Paris, Dufour, 1782-83, p. 102.

verset coranique apparemment peu ou pas connu de Nerval<sup>67</sup>. De manière tragique, Nerval se positionne lui-même, en tant qu'éternel jeune homme célibataire, « nec maritus »<sup>68</sup>, à l'extérieur de cette zone intraconjugale où il serait licite de contempler l'intimité sacrée, l' 'awra coranique, laquelle apparaît comme un territoire définitivement inaccessible aux yeux profanes. Le voyageur, en tant qu'observateur et non acteur, en est donc réduit à appréhender de l'extérieur le *djelbâb* : signe de reconnaissance porté par les femmes musulmanes dans le cadre public, privé par son statut de célibataire de toute possibilité de contempler les « atours » intimes ou le *khîmar* domestique de l'épouse musulmane dans l'intimité du *domos*, apanages réservés au mari légitime.

### 3 La dialectique de l'ouverture et du repli.

Après avoir envisagé de manière synthétique les enjeux utopiques liés à la libre interprétation par Nerval d'un signe culturel et religieux complexe puis tenté de nous interroger sur les rapports que notre auteur avait pu entretenir avec la lettre -ou l'esprit- coranique, nous tenterons à présent de nous pencher sur cette dynamique bien particulière que décrit de manière métaphorique le jeu du voile dans l'Orient nervalien. Nous tâcherons, ainsi, de suivre et de transcrire le tracé emblématique de cette courbe parabolique présentant une première phase ascensionnelle d'ouverture ludique, laquelle s'inscrit d'ailleurs dans une posture intertextuelle que l'on pourrait qualifier de masculine, suivie d'un point de rupture, préambule à un mouvement de repli sécuritaire soucieux de restaurer les limites. Le diariste lit, en effet, dans les signes de séparation proposés par la culture musulmane : le voile, les murs du harem et du sérail une leçon de symbolisme à caractère néo-platonicien.

#### 3.1 L'ouverture centrifuge ludique et érotique : espoirs et limites.

##### 3.1.1 Interpréter, réhabiliter et subvertir un motif culturel et religieux.

Ce sont des nonnes gracieuses<sup>69</sup>.

Il est significatif que Nerval ouvre son séjour oriental *stricto sensu* par l'évocation du voile des femmes du Caire. A un symbole que l'Occident considère de manière quasi-consensuelle comme l'apanage d'une tradition patriarcale tyrannique, Nerval entend opposer

---

<sup>67</sup> Le « djilbâb » (« mante ») est mentionné dans la sourate 33 *Al Ahzâb*, verset 59.

<sup>68</sup> Indication marginale indiquée en regard du sonnet « Artémis », en référence à la pierre de Bologne, termes signifiant de manière littérale « non marié ».

<sup>69</sup> *NPI II*, p. 260.

une interprétation plus nuancée. A la leçon chateaubrianesque évoquée dans la première partie de ce chapitre qui assimile tyrannie religieuse, despotisme politique et asservissement féminin, notre auteur oppose les nuances d'une interprétation à caractère paradoxal. Ne nous trompons cependant pas : il ne s'agit pas pour notre auteur de considérer les fondements idéologiques ou religieux présidant à l'impératif du voilement comme des bénédictions. Il affirme, au contraire, à plusieurs reprises, que ces prescriptions s'apparentent à des *diktats* : relevons, ainsi, l'emploi significatif de l'expression « édits [...] rigoureux »<sup>70</sup> ou encore la condamnation sans concession émise par l'observateur des spectacles populaires ottomans, lequel regrette que les maris stambouliotes n'autorisent pas leurs femmes à assister au théâtre d'ombres chinoises. L'implicite culturel représente, de fait, un fondement tellement ancré dans les consciences occidentales qu'il n'appartient pas à Nerval de s'en faire à son tour le porte-parole, serait-ce de la manière la plus nuancée. S'il ne nie pas absolument le caractère oppressif du voilement féminin, le voyageur entend en effet en premier lieu en relativiser l'interprétation occidentale. Visant à réhabiliter un Islam trop souvent injustement décrié, le diariste entend, d'une part, inscrire ce fait culturel et religieux à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, d'un système qu'il s'agit d'interpréter, et d'autre part montrer qu'en butte à l'interdit, les femmes cairottes rebelles au pouvoir phallocrate subvertissent le signe carcéral, trouvant même le moyen de le transformer en support à la séduction. Certes, on perçoit bien la volonté de la part de Nerval, amateur de paradoxe, de jouer avec la *doxa*, de s'amuser, sous les yeux émoussillés du lecteur -ou de la lectrice- de *La Revue des deux mondes* à investir le *djelbâb* coranique de virtualités contraires à sa fonction. Toutefois, ce souci d'insérer un filtre : synonyme d'interdit et de protection entre le regard masculin et l'objet polymorphe du désir, synthétise l'un des enjeux fondamentaux du rapport que notre auteur entretient à l'égard de l'univers féminin. Comment appréhender le réel dans sa matérialité tout en lui conférant l'épaisseur du sacré ? Comment approcher de cet objet potentiellement divin sans exercer sur lui la pression d'un désir charnel irrémédiablement *criminel* ?<sup>71</sup> Tel est bien l'enjeu de cette insistance complexe, axiologiquement ambivalente, de Nerval à l'égard du motif du voile. Il est à ce titre révélateur que l'évocation du signe culturel tel qu'il se décline dans ses diverses actualisations orientales : *borghot* et *sémélé* des femmes du Caire, *ferédjé* stambouliote, s'inscrive à l'intérieur d'une dynamique alternative : jeu récurrent et consécutif entre dévoilement et voilement, ouverture et

---

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> Relevons cette réflexion émise par le diariste attestant d'une part de la culpabilité pesant sur la chair en Occident, de l'espoir conjuratoire présenté par l'Orient d'autre part : « Il ne faut pas appliquer nos idées à ce qui se passe en Orient, et croire qu'entre homme et femme une conversation devienne tout de suite...criminelle. », *NPI II*, p. 430.

fermeture. Ce jeu : métaphore du rapport de Nerval à un « vrai » qui est « ce qu'il peut », s'apparente à une forme de chorégraphie, danse quasi-nuptiale voire érotique, chaste strip-tease, alternat entre exhibition et dissimulation où tentent de se conjuguer chasteté et sensualité.

### 3.1.2 Sous le signe de Dom Juan : parade amoureuse, jeux de projection, érotisation paradoxale.

[...] l'habit mystérieux des femmes donne à la foule qui remplit les rues l'aspect joyeux d'un bal masqué [...] <sup>72</sup>

#### 3.1.2.1 Stéréotypes et posture d'écriture masculine.

En interprétant le voile islamique comme un support à la « coquetterie »<sup>73</sup>, Nerval s'inscrit indirectement à l'intérieur d'une posture intertextuelle d'écriture occidentale que l'on pourrait qualifier de masculine. Sous l'égide de Dom Juan, un certain nombre d'écrivains-voyageurs européens s'amuse à conférer à la foule voilée des femmes du Levant le caractère joyeux et libertin d'un bal masqué digne du Théâtre des Variétés de Paris. Ce sont alors autant de *dominos* aguicheurs esquissant des manœuvres de séduction faussement ingénues qui semblent graviter autour de nos auteurs. Cette posture d'écriture à destination d'un public de lecteurs majoritairement parisien et habitué des spectacles conjugue ainsi contresens culturel et stéréotype bien ancré concernant l'éternel féminin. Si l'Orient passe pour un autre monde, porteur de valeurs antithétiques à celles de l'Europe, la femme, de son côté, resterait universelle dans son besoin constitutif de séduire. Cette projection d'un regard masculin chargé de l'implicite de son propre désir sur le jeu prétendument entretenu par la femme orientale avec son voile est déjà présente en 1811 dans la relation viatique de Castellan à Constantinople, dont nous nous proposons de citer un extrait révélateur :

[...] leur tête est entourée, à plusieurs reprises, d'un voile de mousseline, qui ne laisse apercevoir que leurs yeux ; mais la *coquetterie*, qui est dans tous les pays plus forte que la crainte, brave les défenses, excite le désir, et indique aux femmes le moyen de faire apercevoir leurs attraits. [...] Ces coups d'œil mystérieux et jetés à la dérobée, ces légères faveurs que les femmes savent si adroitement distribuer, mille invention pour hâter et ralentir leur marche, la tête qui se détourne en passant, un geste significatif et imperceptible, font connaître à l'étranger les plus secrets mouvements de la curiosité, du désir de plaire et quelquefois de l'amour<sup>74</sup>.

De la même manière, Gautier sacrifie lui aussi une quarantaine d'années plus tard à cette posture d'écriture stéréotypée. Si la foule féminine des rues de Constantinople paraît au premier

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>73</sup> En observant, dans la montagne libanaise, la pâleur contrôlée du visage des femmes druses, Nerval conclut hardiment : « [...] on pourrait croire que l'habitude de se couvrir le visage est, avant tout, chez les Levantines, une question de coquetterie. », *Ibid.*, p.487.

<sup>74</sup> A. L. Castellan, *Lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, 2de édition, Paris, Nepveu, 1820, p. 158.

abord un tout indifférencié : « Le feredgé et le yachmack, dans les premiers temps, font sur le voyageur l'effet du domino au bal de l'Opéra. [...] »<sup>75</sup>, le regard masculin s'ajustant progressivement à son objet oriental permet de distinguer ensuite des éclats de beauté qu'on a soin d'exhiber à son intention :

Le feredgé qui cache (l)es formes peut aussi les accuser : (l)es plis serrés à propos dessinent ce qu'ils devraient voiler ; en l'entrouvrant sous prétexte de le rajuster, une *coquette* turque (il y en a) montre quelquefois, par l'échancrure de sa veste de velours brodé d'or, une gorge opulente à peine nuagée d'une chemise de gaze [...] <sup>76</sup>

De fait, cette lecture du corps féminin n'est pas spécifique à l'univers oriental mais s'apparente à une forme de déclinaison exotique de la revue de détail semi-érotique d'un Dom Juan mondain habitué aux salles de spectacle. La réflexion du Gaulois égaré sur les rives du Bosphore est d'ailleurs révélatrice d'une habitude bien établie :

En marchant à pas lents au milieu de la chaussée, je pus passer en revue tout à loisir cette galerie de beautés turques comme j'aurais inspecté une rangée de loges à l'Opéra ou au Théâtre-Italien<sup>77</sup>.

Mentionnons pour achever ce panorama consacré à la coquetterie une réflexion de William Lane qui lit dans la démarche chaloupée des *hanoun* caiotes le signe d'une coquetterie invétérée :

Their coquetry is exhibited, even in their ordinary gait, when they go abroad, by a peculiar twisting of the body [...] The motion here described they term *ghoon'g*<sup>78</sup>.

### 3.1.2.2 La version nervalienne : les limites du donjuanisme.

Ainsi que nous l'avons affirmé, Nerval s'inscrit également dans cette posture donjuanesque proche du cliché. A l'instar de Castellan, il évoque ce jeu à la fois spatial et amoureux, par lequel la femme orientale semble laisser émerger à dessein des zones éparses d'une beauté principalement cachée. L'élément occultant, qualifié de manière significative de « barrière » puis de « remparts » joue *a contrario* le rôle de stimulant à une communication érotique d'autant plus excitante qu'elle est tacite. S'inscrivant dans une posture auctoriale masculine, le diariste nervalien enthousiaste ne peut pas -ou ne veut pas- s'imaginer qu'en réaction à un tel dispositif d'occultation, la femme, rebelle dans l'âme, séductrice par nature, n'aspire à adresser à l'étranger un message amoureux. De toute évidence, c'est bien cet étranger

---

<sup>75</sup> Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris, Lévy, 1853, p. 164.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> E-W. Lane, *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians, 1*, London, Cambridge editions, 1836, p. 237. Nerval a soin de traduire ces réflexions, sans doute aidé par Eugène de Stadler, dans l'appendice de son *Voyage* : « On remarque leur coquetterie jusque dans leur démarche ; lorsqu'elles sortent, elles savent donner à leur corps un mouvement ondulatoire tout particulier que les Egyptiens nomment *ghung*. » (*NPI II*, p. 805)

qui projette l'énergie de son propre désir dans les pupilles fantasmatiques de l'objet féminin convoité, affirmant de manière péremptoire :

[...] c'est derrière ce rempart que des yeux ardents vous attendent, armés de toutes les séductions qu'ils peuvent emprunter à l'art<sup>79</sup>.

Il est très probable qu'à ce stade augural de la relation viatique, Nerval sacrifie plus ou moins à un horizon d'attente de lecteurs friands de surprises exotiques, attentifs aux « aventures » qui ne peuvent manquer de survenir au narrateur des « Femmes du Caire ». Ceux-ci en seront globalement pour leurs frais ! S'il s'agit donc de prolonger la logique « sentimentale » des *Amours de Vienne* en terre d'Islam, il est également attendu du diariste qu'il se livre à une description circonstanciée des costumes levantins, ainsi que de tout ce qui relèverait de la couleur locale. Sacrifiant donc à cet impératif, Nerval prend en particulier un plaisir excentrique -non dénué d'une charge sensuelle paradoxale- à décrire et mettre en valeur certaines parties du corps féminin injustement délaissées par les canons habituels occidentaux. Le diariste esquisse ainsi des amorces de blasons paradoxaux en l'honneur de « mains ornées de bagues talismaniques », de « bras de marbre pâle », de « pieds nus chargés d'anneaux »<sup>80</sup>. Toutefois, parallèlement à ce qui s'apparente à un exercice de style correspondant à un attendu incontournable de la relation viatique orientale, Nerval confère à sa description des femmes du Caire la dynamique alternative et contradictoire d'un désir croissant puis contrarié. Percevant, dans une perspective que certains auteurs contemporains ont pu qualifier de pré-ethnologique la nature dialectique d'un univers musulman régi par un strict clivage entre *halâl* et *harâm*, ce qui est licite et ce qui est interdit (réservé à l'initiation)<sup>81</sup>, le diariste, en procédant à la description des femmes du Caire, joue à se rapprocher puis à s'écarter de la zone interdite. Ce portrait *éclaté* de la foule féminine est en effet régi par une dynamique implicite : succédant à la revue des « mains » puis des « bras », les « pieds nus chargés d'anneaux dont les chevilles résonnent » s'éloignent déjà de la stricte *doxa*, Nerval ayant soin de souligner à plusieurs reprises que le Coran interdit « aux femmes » « de faire du bruit avec leurs pieds de manière à découvrir les ornements qu'elles doivent cacher »<sup>82</sup>. Point culminant de cette phase

---

<sup>79</sup> *NPI II*, p. 261.

<sup>80</sup> Nerval réinvestit au Liban cet éloge paradoxal du pied féminin, éclat de beauté sensuel protégé de la profanation par le filtre occultant du voile : « Des femmes qui marchent à peine, qui se livrent plusieurs fois le jour à des ablutions parfumées, dont les chaussures ne compriment point les pieds, arrivent, on le conçoit bien, à rendre leurs pieds aussi charmants que leurs mains [...] », *NPI II*, p. 490.

<sup>81</sup> Relevons la précision significative que nous livre Nerval, percevant de manière très nette la particularité d'un monde culturel où des barrières quasi-législatives séparent l'interdit et le licite pour tous les actes de la vie, y compris dans le cadre privé : « [...] Voilà ce qu'il est permis d'admirer, de deviner, de surprendre[...] », *Ibid.*, p. 261.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 796.

ascensionnelle ludique et proche de l'érotique, la contemplation des yeux marque un seuil de rupture, point pivotale où le désir innocent se charge d'ambivalence, préfiguration à un repli sécuritaire, point limite où l'échancrure du voile amorce un processus de pétrification : stricte restauration des frontières symboliques.

### 3.1.2.3 Inversions et narcissisme.

Avant d'envisager les enjeux spéculaires liés au motif ambivalent de l'œil féminin renvoyant en miroir l'observateur à la culpabilité de son désir, nous tenterons de nous interroger de manière très rapide sur les conséquences d'une inversion orientale ludique des rapports de force entre les sexes, au niveau en particulier du jeu des regards. Si l'attitude emblématique d'un Dom Juan occidental consiste à procéder sans ambages à une revue détaillée et semi-martiale des beautés du beau sexe, posture à laquelle sacrifie d'ailleurs Gautier même en Orient, l'usage généralisé du voile occultant par la femme musulmane permet au narrateur nervalien d'envisager avec intérêt et non sans auto-ironie burlesque d'inverser de tels rapports de force. En contrepoint aux voyeurs parisiens évoqués dans *Promenades et souvenirs* « examin(ant) avec des longues-vues le galbe d'une femme qui se couche »<sup>83</sup>, Nerval s'amuse à s'imaginer contemplé à la dérobée par les femmes caiotes. A l'intersection du burlesque et du mélancolique, dernière tonalité symptomatique d'un homme soucieux de vieillir, atteignant l'« âge critique », l'Orient représente un fantasme narcissique lié à la possibilité de rajeunir, d'être admiré à l'instar d'un héros de roman. Relevons à titre d'exemple cette réflexion mi-burlesque mi-sérieuse émise par le diariste égaré dans les rues du Caire :

Les femmes sont voilées, mais je ne le suis pas. Mon teint d'Européen peut avoir quelque charme dans le pays. Je passerais en France pour un cavalier ordinaire, mais au Caire, je deviens un aimable enfant du nord. Ce costume franc, qui ameute les chiens, me vaut du moins d'être remarqué, c'est beaucoup<sup>84</sup>.

Monde des faux-semblants, caractérisé par ces séparations poreuses et dissymétriques que constituent voiles et *moucharabiehs*, avatars orientaux du loup des dominos du bal, l'Orient fantasmé par le voyageur masculin apparaît porteur de virtualités carnavalesques. Au carcan occidental qui assigne à l'instance masculine le rôle de chasseur (y compris le narrateur masculin dans sa posture auctoriale), qui cantonne le rôle d'amoureux à la prime jeunesse, se substitue la coquetterie inversée d'un sujet dont la maturité n'est pas perçue comme dégradante en terre d'Orient et qui se sait regardé tant par la femme orientale que par le lecteur...ou la

---

<sup>83</sup> *NPI III*, p. 667.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 285.

lectrice de la *Revue des deux mondes*. Aussi le voyage exotique est-il prétexte à tous les grimaces et costumes. Le pas de côté régénérateur permis par le détour oriental conduit par exemple de manière significative le diariste fraîchement passé entre les mains expertes d'un barbier cairote à s'autoproclamer *tchelebi*, c'est-à-dire élégant, qualificatif à peine burlesque inscrit à l'intérieur d'un enjeu sérieux de « guérison des cœurs »<sup>85</sup>.

#### 3.1.2.4 Une posture d'écriture sexuée ?

Au demeurant, cette utopie relativiste n'est qu'un tropisme inabouti, inscrit dans le flux et le reflux d'une phrase narrative oscillant de manière chronique entre poussées enthousiastes vers une ouverture régénératrice et geste de fermeture associé au repli. Avant d'envisager cette autre phase nervalienne -phase de restauration des limites sécuritaires- il nous a semblé important de nous interroger au préalable de manière outrageusement lapidaire sur une posture d'écriture singulière au sein des relations viatiques orientales: celle adoptée par deux des rares femmes-auteurs francophones ayant eu la possibilité de traiter à leur manière des réalités orientales : la comtesse de Gasparin et la saint-simonienne Suzanne Voilquin. Evoquons tout d'abord la première qui publie son *A Constantinople* en 1867. A la posture ludique que nous avons qualifiée de masculine, laquelle détourne à des degrés divers le motif authentique du voile musulman à des fins pittoresques, carnavalesques ou existentielles comme c'est le cas pour Gérard de Nerval, se substitue ici un regard compatissant tout empreint de charité huguenote à l'endroit des femmes d'Orient. Aux postures fanfaronnes ou ludiques qui relativisent *de facto* le cliché du despotisme oriental, avec comme point de mire indirect les outrances ethnocentristes chateaubrianesques à contrebalancer, s'oppose l'attitude empathique d'une femme qui parle d'autres femmes considérées comme ses semblables et avec lesquelles elle s'entretient<sup>86</sup>. Fustigeant sans appel la vie d'un harem où l'on demeure « prisonnière », le port d'un « *feredjeh* de cachemire blanc » sous lequel on est « ployée »<sup>87</sup>, Valérie Boissier de Gasparin ne voit dans la condition féminine en terre d'islam que silence, claustration et ennui, contrepoint absolu au *mundus muliebris* de clins d'œil aguicheurs intempestifs rêvé par ses collègues masculins. Dans une posture sans doute bien plus en phase avec la condition réelle de la femme musulmane, la comtesse de Gasparin, très sensible à la place exiguë que la

---

<sup>85</sup> Rappelons que le diariste avait pu lire en Grèce l'inscription symbolique : « ΚΑΡΔΙΩΝ ΘΕΡΑΠΙΑ...guérison des cœurs », *NPI II*, p. 242.

<sup>86</sup>« Ah ! Elles sentent ce que nous sentons, les hanuns d'Orient ; de mêmes émotions les font tressaillir ; leurs souffrances sont les nôtres et nos droits sont les leurs. », Valérie Boissier de Gasparin, *A Constantinople*, Paris, Lévy, 1867, p. 257.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 247

phallocratie des deux mondes réserve à la femme de son temps, renvoie son lecteur -avec pertinence et lucidité- aux enjeux de domination implicite que revêt indéniablement le voilement, éclatant du même coup la baudruche poétique que ses confrères mâles avait pu gonfler à partir de ce motif. Au demeurant, si l'une des rares femmes-écrivains francophones dépositaire d'une relation viatique orientale<sup>88</sup> s'affirme comme crédible représentante de ce que l'on ne nomme pas encore la cause féminine<sup>89</sup> et dont l'œuvre pose indirectement la question d'une écriture sexuée, elle n'échappe cependant pas aux stéréotypes ethnoculturels européens. Certes, la voyageuse opère une salutaire mise en question des préjugés liés à une posture d'écriture masculine, attitude émanant de voyageurs n'ayant de fait aucun contact avec la femme d'Orient réelle. En revanche, la comtesse de Gasparin n'est pas sans redoubler les œillères d'un Chateaubriand quand elle affirme regretter que les femmes musulmanes ne soient pas chrétiennes. Relevons ainsi cette réflexion significative de la part d'une diariste oscillant entre compassion et prosélytisme latent : « [...] on voudrait dire qu'on les aime, qu'on les désire heureuses et chrétiennes »<sup>90</sup> En serait-on donc réduit à osciller entre les préjugés : de l'ethnocentrisme à la condescendance virile ?

On pourra rapprocher cette posture *pré-féministe* inavouée de la comtesse de Gasparin de celle d'une autre femme-voyageuse française : la saint-simonienne Suzanne Voilquin. Ayant séjourné au Caire de 1834 à 1836, cette dernière a relaté sur le tard ses souvenirs d'Égypte en 1866. De manière très significative, en dépit de l'extrême distance sociale et religieuse qui la sépare de la comtesse helvétique, elle partage les mêmes postulats que sa contemporaine à l'égard de la condition féminine en Orient: compassion pour ses « sœurs recluses » et blâme unilatéral d'une religion musulmane taxée de matérialiste à laquelle on impute l'asujettissement féminin. Relevons, ainsi, les réflexions émises par la voyageuse quand elle observe pour la première fois un harem de l'extérieur :

La vue de ces recluses m'impressionne vivement. C'est donc là, dis-je à Lamy, que l'orgueil et la jalousie d'un despote enferme son honneur et son plaisir? Puis, des croyants faisant remonter mon dépit jusqu'à leur Prophète, j'ajoutai : que ce législateur, qui a osé se servir du grand nom de Dieu

---

<sup>88</sup> Evoquons au demeurant les exemples significatifs des *lady*s britanniques du XVIII<sup>ème</sup> siècle à l'image de lady Montagu ou lady Morgane, sans oublier la mythique Lady Esther Stanhope que Lamartine a pu rencontrer. La sulfureuse Lady Montagu auteure des *Lettres de Turquie* à laquelle on a pu par ailleurs attribuer la paternité controversée d'écrits pré-féministes (*Women not inferior to Men*) représente un exemple typique d'une forme de caractérisation sexuée propre à l'écriture de voyage. Autorisée en tant que femme à explorer les intérieurs des harems, l'auteure distille une parole subversive à l'égard du pouvoir phallocrate d'Orient comme d'Occident.

<sup>89</sup> Il faut cependant préciser que la comtesse de Gasparin était scandalisée par George Sand qu'elle considérait comme immorale. Si de pré-féminisme il pourrait être question, ce dernier serait donc bien plus latent que manifeste chez notre auteure, diamétralement opposée sur l'échiquier idéologique à une Flora Tristan ou à Suzanne Voilquin. Relevons à ce titre, ces propos évoquant les femmes occidentales : « les fortes femmes d'Europe, un peu trop affranchies, un peu trop délibérées, un peu trop bons garçons : voilà le mot lâché. », *Ibid.*, p. 157.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 247.

pour nous avilir et nous abaisser à l'égal de la brute, soit honni ! Puisse cet apôtre du sabre et du Livre inspirer un jour à mon sexe entier, contre cette iniquité, une puissante répulsion qui le poursuive jusqu'au fond de son paradis, habité et fait seulement de matière organisée<sup>91</sup>.

### 3.1.2.5 L'écueil d'une lecture idéologique.

Nous ne voudrions toutefois pas donner l'impression de nous livrer à un réquisitoire contre telle ou telle version du traitement d'un motif exotique polymorphe en fonction de critères fallacieux ou anachroniques liés à de prétendues bienséances idéologiques. Il nous semble en effet important, à ce stade de notre analyse, d'effectuer une courte mise au point en ce qui concerne l'écueil d'une lecture idéologique qu'on pourrait envisager d'imposer aux œuvres de nos écrivains. Il serait hautement périlleux de tenter le pari consistant à projeter les implicites culturels ou idéologiques de notre temps sur les œuvres d'auteurs-voyageurs appartenant à une époque antérieure, dont les soucis ne sont pas exactement les nôtres. Il ne s'agit pas pour nous d'attribuer bons ou mauvais points à l'endroit de figures auctoriales dont on se permettrait de juger de la modernité des idéaux -anachronisme d'un pré-féminisme, d'un anticolonialisme de bon aloi d'ailleurs quasi-inexistant -, au prix d'une illusion rétrospective parfaitement déplacée. Certes, il n'est pas irrecevable qu'entre la posture de Chateaubriand, arcbuté à la civilisation chrétienne, zélateur tardif de la croisade et l'ouverture empathique d'un Nerval, voire d'une comtesse de Gasparin ou de Suzanne Voilquin, un lecteur d'aujourd'hui ne puisse identifier une rupture idéologique témoignant indéniablement aussi d'un changement d'ère culturelle. Il est d'ailleurs notable que la démarche de chaque auteur, notamment en fonction de son statut (figure politique comme Lamartine par exemple, journaliste comme Nerval ou Gautier, etc.) se définit au moins en partie par opposition aux œuvres qui l'ont précédé à l'intérieur de ce sous-genre en évolution que constitue le voyage en Orient romantique. Au demeurant, réduire la posture de nos auteurs à des préoccupations purement idéologiques confinerait au contresens<sup>92</sup>. En effet, la relation viatique orientale telle qu'elle se définit en cette première partie du XIX<sup>ème</sup> siècle s'inscrit essentiellement dans une scénographie auctoriale, intitulé que nous empruntons à José-Luis Diaz, souvent autobiographique ainsi que dans un projet à caractère fondamentalement esthétique<sup>93</sup>. A ce titre,

---

<sup>91</sup> Suzanne Voilquin, *La Saint-simoniennne en Egypte*, Paris, Sauzet, 1866, p. 268.

<sup>92</sup> Guy Barthélémy effectue une mise au point salutaire à ce sujet. Emettant des réserves à l'égard du célèbre ouvrage d'Edward Saïd *L'Orientalisme*, il affirme en effet qu'« on ne peut reprocher rétrospectivement à un individu de manipuler l'outillage intellectuel que lui fournit son temps, car cela revient à instruire un procès dont il ignore tout [...] », « Littérature et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval », 1996, article en ligne : <http://www.bmlisieux.com/inédits/anthropo.htm>

<sup>93</sup> Voir à ce sujet José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

loin du souci contemporain du témoignage historique véridique ou de la fable idéologique emblématique du XVIII<sup>ème</sup> siècle, chaque auteur projette dans le fait culturel exotique son propre imaginaire en conformité d'ailleurs bien souvent avec la *persona* qu'il s'est façonnée en Europe, en particulier en tant que journaliste. Tel est justement l'un des enjeux soulevé par le traitement d'un motif culturel exotique comme le voile oriental : la distance culturelle permet à chaque auteur d'user à son profit de ce motif polymorphe transhistorique, à tel titre que l'on peut même se demander si c'est bien le même objet qui est traité en fonction de chaque œuvre. En effet, c'est justement parce qu'il relève d'une réalité socio-culturelle et religieuse étrangère et non vécue de l'intérieur que l'écrivain européen va pouvoir enter sur lui le fantasme de son imaginaire. Si le voile d'un Gautier ou d'un Nerval, à la suite d'un Castellan, a pu être assimilé à un support paradoxal à la séduction, ce contresens ethnoculturel apparent permet à nos auteurs de dépasser les limites strictement codifiées et ritualisées du fait culturel authentique pour l'intégrer à une démarche toute personnelle. Peut-on encore parler de contresens ou plutôt d'interprétation, d'assimilation ? On aura par ailleurs à cœur de montrer que l'interprétation nervalienne, si elle semble s'écarter *a priori* de toute orthodoxie doctrinale, rencontre indirectement *in fine* la signification symbolique du voile coranique telle qu'elle peut se définir de manière allégorique. On pourrait d'ailleurs suggérer que la position de la comtesse de Gasparin portant sur les femmes stambouliotes voilées un regard charitable relève peut-être moins d'un universalisme militant que d'une autre forme de *scénographie auctoriale*: celle d'une voix féminine à l'intersection du style piquant de madame de Sévigné et du pathétique apostolique, renvoyant implicitement à ce qu'un lecteur contemporain attendrait de la plume d'une femme chrétienne...Point de jonction entre le connu et le connu, l'altérité attirante ou inquiétante et l'intimité, le motif « exotique » tout en incarnant les hantises ou fantasmes généraux de la civilisation à laquelle appartient celui qui le traite représente aussi pour l'écrivain l'occasion inédite d'émettre une opinion, un discours, un fantasme et peut-être surtout de faire entendre une voix personnelle. Telle est à l'évidence la démarche dans laquelle s'inscrit Nerval. Sans trahir absolument l'esprit du motif ou du fait culturel oriental, il ente sur lui la complexité dialectique de son drame intime. Configurant de manière schématique en une phrase narrative décomposable en deux périodes syntagmatiques antithétiques -ouverture puis fermeture- la réalité orientale axée autour du motif central du voile, il opère donc une forme indirecte de rationalisation à partir du chaos de l'existence et des symboles incomplets que le réel lui donne à interpréter.

Au terme de cette courte analyse, nous avons donc pu tenter de synthétiser les enjeux utopiques principaux liés à l'investissement imaginaire du voile oriental par Nerval dans sa

phase d'ouverture euphorique : allégorie de la bonne distance à conserver par rapport à l'objet polymorphe du désir, érotisation excentrique et ludique de zones corporelles féminines insolites sous la bannière de Dom Juan, subversion paradoxale d'un symbole d'oppression masculine, inversion carnavalesque des codes amoureux. En contrepoint à ce geste d'ouverture vers une altérité exotique, le diariste oppose une attitude de repli protecteur, garde-fou face au danger sous-jacent de profanation. Alors que la première motion sous le signe de l'euphorie s'inscrivait à des degrés divers à l'intérieur d'une démarche intertextuelle, le second mouvement appartient en propre à la spécificité narrative nervalienne. A ce stade de notre explication, il nous faut préciser un élément épistémologique important: les réflexions qui vont suivre, à caractère narratologique, ne prennent pas appui sur un éclairage psychanalytique. Les chapitres 6 et 7 de notre première partie ainsi que le chapitre 1 de notre seconde partie reprendront certains éléments de cette même matière textuelle en utilisant alors les outils conceptuels de la psychanalyse.

### 3.2 Du geste profanateur à la restauration pétrificatrice des limites: la leçon symbolique orientale.

#### 3.2.1 L'œil spéculaire ou la culpabilité.

Alors on sent le besoin d'interroger les yeux de l'Égyptienne voilée, et c'est là le plus dangereux.<sup>94</sup>

Si le diariste semble sacrifier de manière chronique à l'usage galant d'une rhétorique amoureuse à caractère martial -lexique de la « guerre d'amour » dont Dom Juan est le modèle emblématique- les expressions récurrentes qui associent la femme réelle à une forme de menace doivent être prises au sens propre. Si à de nombreuses reprises, le texte nervalien présente la femme comme « dangereuse » ou « redoutable » et quoi qu'il joue sur la virtualité d'une acception galante de ces termes, cette insistance trahit une hantise. Point de rupture entre euphorie et dysphorie, séduction et profanation, l'œil féminin tel qu'il est évoqué dans le portrait brossé des femmes cairotes présente un aspect hautement ambivalent, « dangereux » au sens propre du terme. Si la relation viatique nervalienne apparaît comme un périple mené à travers des pays exemptés du péché d'Eve où l'« ardeur des sens »<sup>95</sup> ne constitue nul péché, le message global délivré reste très ambivalent à l'égard de cette dimension complexe. Si, ainsi que nous l'avons mentionné, le voile érotise des parties insolites du corps féminin, l'œil : c'est-

---

<sup>94</sup> *NPI II*, p. 261.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 786.

à-dire à la fois ce qui regarde mais aussi ce qui est regardé, renvoie symboliquement et comme en miroir le sujet nervalien désirant à la culpabilité de sa pulsion. Evoquons comme exemple représentatif d'une telle ambivalence le cas de l'ombre chinoise *Caragueuz*, pantin bouffon au priapisme invétéré, officiant sur la place du *Seraskier* de Stamboul. Ce personnage hautement grotesque sur lequel Nerval greffe la duplicité de son rapport à la sexualité ainsi que nous l'envisagerons dans la seconde partie de cet ouvrage<sup>96</sup>, apparaît dans un premier temps comme le parangon de la figure du tentateur, aimantant magnétiquement tous les regards féminins qui tombent sous son emprise. Or, de ce statut de tentateur, Caragueuz se transforme au cours de la saynète transcrite par Nerval en victime de son propre désir<sup>97</sup>, motion coupable désignée explicitement comme un interdit. Certes, la pièce transcrite est hautement burlesque. Au demeurant, il est très significatif que tout désir terrestre, ici, en l'occurrence celui qu'on ne peut satisfaire car ayant pour objet la femme d'un ami absent, soit avant toute amorce d'intrigue marqué des stigmates du péché. Si le phallus en érection de l'ombre chinoise se pose explicitement et de manière hyperbolique comme emblème du désir, son correspondant -ou miroir- dans l'autre sexe est bel et bien l'œil féminin à la puissance de séduction équivalente. On pourra souligner tout le paradoxe d'une requête exprimée par un satyre ithyphallique exigeant de la police qu'elle impose le voilement de l'œil des femmes, indécent vecteur d'une tentation irrépressible. Relevons ce *lamento* hyperbolique auquel se livre le grotesque personnage, insistant après une gradation rhétorique sur l'érotisme coupable de l'œil :

Que les femmes de Stamboul sont hardies ! s'écrie Caragueuz, resté seul. Sous ce féredjé qui cache leur figure, elles prennent plus d'audace pour insulter à la pudeur des honnêtes gens. Non, je ne me laisserai pas prendre à ces artifices, à cette voix mielleuse, à cet œil qui flamboie dans les ouvertures de son masque de gaze. Pourquoi la police ne force-t-elle pas ces effrontées de couvrir aussi leurs yeux ?<sup>98</sup>

Avatar de cette maréchaussée dont on sollicite le secours paternaliste, c'est un *deus ex machina* matérialisé par un ambassadeur franc tombé du ciel, fantôme revenant du passé, qui jouera ce rôle à la fois castrateur et protecteur. Très significative est sans doute la mention faussement anecdotique de l'« épée en verrouil » qu'il arbore. L'usage archaisant de l'expression relèverait-elle simplement d'une intention de préciosité visant à caractériser un personnage appartenant à une époque révolue ou ne soulignerait-elle pas également la fonction emblématique que cette figure remplit dans le jeu nervalien : celle de *verrou* à un désir terrestre

---

<sup>96</sup> Voir chapitre 2.4.

<sup>97</sup> Le titre de cette saynète, vraisemblablement inventé par Nerval est révélateur : « Caragueuz victime de sa chasteté. »

<sup>98</sup> *NPI II*, p. 649.

coupable. La faute de chair, bien que détournée par le grotesque, est omniprésente, serait-ce en creux, aucun voile terrestre ne pouvant mettre à distance un mal radicalement antérieur. Dans toutes les entreprises masculines orientales codificatrices ou répressives qui visent à contenir le désir, à l'inscrire dans des rets stabilisateurs : voiles, harem, sérail, s'inscrit une faille. De la même manière que l'emblématique Soliman de *l'Histoire de la reine du matin* a oublié de conjurer le ciron, lequel rongera son trône, le musulman stambouliote a négligé de voiler l'œil féminin, oubli coupable à l'endroit d'un organe dans lequel la matière comprimée synthétise ses pouvoirs de séduction. Telle est d'ailleurs l'opinion du mystérieux vieillard russe que le diariste rencontre dans un café stambouliote, guide provisoire pour le voyageur, emblème d'un érotisme libertin sans complexe, appartenant au demeurant à une époque révolue : « L'œil d'une femme est plus éloquent ici qu'ailleurs, car il est tout ce que l'on peut voir d'elle en public »<sup>99</sup>.

Si cette mention s'apparente à un cliché éculé de la relation viatique orientale, la problématique de l'œil que Nerval met en scène renvoie profondément quoiqu'indirectement aux enjeux coraniques tels qu'il les incorpore à son drame personnel. Aux dérisoires *djelbâb* terrestres qui, manquant à leur fonction, ne voilent pas l'œil et permettent l'épanchement du prisme oculaire coupable en direction de l' *'awra* , zone de pudeur sacrée strictement réservée à l'intimité initiatique du couple, le diariste sollicite, exige l'*hidjâb* spirituel, rideau transfigurant élevé en barrière sublimatoire, filtre rédempteur, entre-deux médian entre monde d'ici et troisième paradis, contre lequel butte le regard profane<sup>100</sup>.

### 3.2.2 La hantise de l'épanchement et le geste conjuratoire : les barrières du voile, du harem, du sérail.

Voilà ce qu'il est permis d'admirer, de deviner, de surprendre<sup>101</sup>.

#### 3.2.2.1 Halâl et harâm.

Ainsi s'exprime Nerval après avoir détaillé les charmes mi-cachés mi-dévoilés des femmes du Caire. Or, si le diariste pose les limites de « ce (qui) est permis », il atteste en conséquence que le reste est interdit, stipulant *de facto* l'existence d'une frontière entre le licite

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 626.

<sup>100</sup> On pourra rapprocher l'interprétation nervalienne du voile oriental du concept mystique soufi de *malakût* défini et glosé par Henri Corbin : « Ce monde intermédiaire, qui n'est ni le monde intelligible pur ni le monde sensible, on le désigne comme *âlam al-mithâl*; c'est le *mundus imaginalis*, monde que nous avons déjà proposé de désigner. On emploie aussi pour désigner ce monde le terme *entre-deux*, et qui dans la théosophie de la Lumière, chez Sohrevardî, prend un sens technique précis (quelque chose comme « écran »). (Henry Corbin, *La philosophie iranienne islamique aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Buchet-Chastel, 1981, pp.31-37.)

<sup>101</sup> *NPI II*, p. 261.

(*halâl*) et l'interdit ou sacré, domaine soumis à une forme d'initiation (*harâm*), en l'occurrence celle du mariage. En envisageant l'ambivalence de l'œil, point de contact entre ces deux zones symboliques en même temps que symbole de rupture, dernier assaut permis du désir mais aussi antichambre à la profanation, Nerval amorce déjà un processus de repli stratégique, geste de retrait visant à rétablir les cloisons, à réajuster le drapé d'un voile qui donnait déjà accès à l'échappée coupable vers la zone interdite, tropisme profanateur à destination de l'intimité féminine. Dans l'univers nervalien, rien ne dérange jamais de manière décisive « le sévère portique », aucun pli ne frange durablement « la chlamyde » hiératique<sup>102</sup>. Nous envisagerons donc à présent en premier lieu en quoi les récits du *Voyage en Orient* proposent la déclinaison d'un *topos* nervalien récurrent : la profanation apparentée à un viol indirect, déclinaison avec variation de ce point de rupture incarné par l'œil. Nous verrons ensuite en quoi l'Orient musulman soumet à la sagacité du voyageur des symboles conjuratoires. Voile réajusté, imperméabilité des murs du harem, inscription au sein du sérail sacré d'un *locus conclusus* réservé à l'intimité nuptiale, tels sont les emblèmes d'une utopie du cloisonnement, stricte partition entre les sexes, soigneuse délimitation entre espace public profane et espace privé sacré, saine différenciation entre réel frappé de déchéance et idéal à l'accès invariablement médiatisé. Une utopie de la partition toutefois plus observée qu'expérimentée pour un « nazaréen d'Europe »<sup>103</sup> de passage en Orient.

### 3.2.2.2 De la pulsion érotique inexprimable au fantasme despotique de la mise en scène : une même violence ?

[...] Il se dirigea vers l'appartement de sa sœur Sétalmulc, action contraire à toutes les idées musulmanes, et, soulevant la portière, il pénétra dans la première salle [...]<sup>104</sup>

Quel est le risque encouru par le héros nervalien qui a franchi, profané les portes taboues, à l'image du calife Hakem violant le seuil sacré des portes du harem ? En faisant communiquer indûment l'univers profane et l'intimité sacrée : '*awra* inaccessible à celui que le mariage n'a pu initier, tabou absolu dans la mesure où Sétalmulc est la propre sœur du calife, le personnage nie les limites que le vrai lui impose. Faisant fi des tabous humains, emporté par l'exaltation impérieuse de son désir unitaire, le héros exalté par l'*hybris* a tendance à confiner l'objet d'amour féminin dans un rôle stéréotypé dont il serait le metteur en scène tout puissant. Cette pulsion fantasmagique qui nie l'altérité de la femme réelle, l'évidant littéralement de sa

---

<sup>102</sup> *NPI III*, p. 769.

<sup>103</sup> *NPI II*, p. 507.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 538.

personnalité propre afin de lui insuffler l'impérieux fantasme de son idéal, trouve dans chaque femme une actrice muette à diriger de façon tyrannique. Il faut relever toute la violence de cette mise en scène fantasmée dont se rend coupable Hakem imposant à l'altérité féminine la charge de reformer l'unité de l'œuf androgyne et dont témoignent ses propos forcenés :

En m'unissant à une autre femme, je craindrais de prostituer et de dissiper l'âme du monde qui palpite en moi<sup>105</sup>

On peut se demander si ce fantasme récurrent dans toute l'oeuvre nervalienne -de Brisacier qui « fixe (s)es yeux »<sup>106</sup> sur ceux d'Aurélie ou du diariste de *Sylvie* qui orchestre ses désirs à partir de la coquille vide de la cantatrice<sup>107</sup>- ne représenterait pas la réponse esthétisée, configurée en intrigue, intelligible donc, d'une pulsion beaucoup moins dicible: l'incapacité à intégrer l'amour véritable, partant le désir physique et parvenir à l'exprimer. Tout se passe comme si l'énoncé mis en intrigue : le stade textuel dans l'état où nous l'envisageons, était porteur de résidus épars de cette incapacité fondamentale à supporter la violence de ce désir coupable. De fait, sitôt que la femme réelle, « redoutable »<sup>108</sup>, est appréhendée comme potentiel objet d'amour, le narrateur nervalien ou l'un et l'autre de ses *avatars* oppose à cette motion primitive le fantasme protecteur de la sacralisation, nécessaire mise à distance de la femme réelle. Au demeurant, on peut se demander si ces deux formes de violence : violence d'un désir coupable dont l'exemple du calife est caractéristique et violence de l'œil fascinateur du metteur en scène qui impose le psychodrame de ses fantasmes ne constitueraient pas les deux étapes consécutives d'une même pulsion. A la forme quasi-indicible du désir physique, à l'incapacité d'exprimer tout désir amoureux réel sinon par une forme de « rhétorique » d'emprunt, « diapason » d'un « style »<sup>109</sup> qui ne vient pas du cœur, succède de manière beaucoup plus élaborée la formulation du fantasme chimérique qui en représente la reconfiguration. En reprenant la lexicologie de Paul Ricoeur, il serait peut-être pertinent d'envisager l'interpénétration au stade de l'énoncé textuel de la pulsion primitive érotique pré-narrative, laquelle procéderait de ce que le philosophe qualifie de *mimesis I*, et de sa configuration fantasmée, esthétisée en psychodrame, médiatisation relevant de la *mimesis II*. Si ces deux

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>106</sup> *NPI III*, p. 455.

<sup>107</sup> C'est à l'évidence le même processus qui est à l'œuvre dans le cadre des amours du diariste pour l'*akkalé* druse Saléma. En dématérialisant l'altérité de la femme réelle, laquelle ne s'exprime jamais, n'agit pas, Nerval, « emport(ant) (s)on amour comme une proie dans la solitude » (*NPI II*, p. 514) configure son fantasme d'unité narcissique primitive.

<sup>108</sup> *NPI II*, p. 736.

<sup>109</sup> *NPI III*, p. 697.

stades consécutifs de mise en récit représentent deux étapes successives distinctes et croissantes dans le processus de configuration du réel, on peut envisager de retrouver l'unité primitive de cette pulsion d'irrépressible violence au sein de la conscience traumatisée de la princesse Sétalmulc, victime d'un viol symbolique de la part de son frère :

[...] quand il fut près d'elle, il l'enveloppa d'un regard si profond, si pénétrant, si intense, si chargé de pensées, que la princesse frissonna et croisa ses mains sur son sein, comme si une main invisible eût déchiré ses vêtements<sup>110</sup>.

En conjuguant dans une même pulsion et dans un même temps le fantasme du metteur en scène qui impose à l'altérité féminine la charge d'incarner la divinité et la pulsion primitive, sensuelle et physique qui s'apparente à un viol, le passage cité, en synchronisant les deux motions, révèle l'unité primitive, la consubstantialité d'une même violence. Rare évocation dans l'œuvre nervalienne où ces deux stades sont confondus, le passage évoqué serait donc susceptible d'être soumis à une lecture « archéologique » par laquelle le lecteur herméneute pourrait tenter de retrouver l'origine obscure d'un même phénomène. De fait, se peindre de biais sous la forme d'un avatar oriental, en l'occurrence défini d'emblée par sa violence chimérique, comparé à Néron ou Héliogabale, permet à Nerval d'exprimer la monstruosité d'un secret que l'emploi de la première personne rendrait sans doute plus problématique. Ainsi, on peut opposer à la version du *Voyage* qui fusionne *hybris* charnel et *hybris* du démiurge-metteur en scène la version diachronique et atténuée telle qu'elle se présente dans la nouvelle *Sylvie*. A l'incapacité de la part du narrateur de ressentir un amour véritable pour la femme réelle, *a fortiori* de sacrifier au lieu commun d'une déclaration d'amour réduite à de la pure rhétorique, déclinaison d'« expressions vulgaires » ou de « quelque phrase pompeuse de roman »<sup>111</sup>, s'oppose l'invincible besoin de faire écran à la femme réelle, de lui assigner le rôle de médiatrice. Relevons à titre d'exemple significatif ce passage de la nouvelle valoisienne où à l'effusion amoureuse impossible succède nécessairement le psychodrame du fantasme :

J'avais jusque-là cherché l'endroit convenable pour renouveler le moment d'expansion du matin ; mais que lui dire avec l'accompagnement d'un âne et d'un petit garçon très éveillé [...] Alors, j'eus le malheur de raconter l'apparition de Châalis, restée dans mes souvenirs [...] <sup>112</sup>

A cet aveu succède le rituel conjuratoire imposé à Sylvie par le narrateur : « Je menai Sylvie dans la salle même du château où j'avais entendu chanter Adrienne. « Oh ! que je vous

---

<sup>110</sup> *NPI II*, p. 539.

<sup>111</sup> *NPI III*, p. 561.

<sup>112</sup> *Idem*.

entende ! lui dis-je ; que votre voix chérie résonne sous ces voûtes et en chasse l'esprit qui me tourmente, fût-il divin ou bien fatal ! » » A l'évidence, les enjeux d'une telle cérémonie sont éminemment ambivalents : s'agit-il de chasser le fantôme d'Adrienne ou bien plutôt d'exiger de la (trop) humaine Sylvie qu'elle l'incarne ? Avant de renouveler cette expérience en substituant à la cousette-ouvrière l'actrice Aurélie, prédisposée par son état à incarner des rôles, Gérard entend déjà prouver que « la comédienne » -en l'occurrence Sylvie mise en scène- « est la même que la religieuse »<sup>113</sup>. Cédant à la pulsion unitaire qui l'invite à faire fi des limites que le vrai lui impose : négation de la partition entre ces deux lieux et ces deux temps dont nous avons évoqué les enjeux dans notre deuxième chapitre, le narrateur nervalien en proie à l'*hybris* passe outre les voiles symboliques, mettant en communication deux univers incompatibles. De fait, il s'agit bien d'une opération de type (al)chimique, laquelle conduit à rendre poreuses ces parois limitatives, à « enfonc(er) » une « paroi diaphane »<sup>114</sup> acte monstrueux dont Adoniram se rend coupable dans un viol symbolique, au risque de provoquer la mixion hybride de deux humeurs réfractaires au mélange. A l'évidence, l'acte luciférien protéiforme : à l'intersection du viol et de l'expérience alchimique, est éminemment chargé de culpabilité sous le soleil impuissant d'un Adonai « moins fort que subtil et plus jaloux que généreux »<sup>115</sup>.

Nier l'existence du voile symbolique, *hidjâb* spirituel sur lequel butterait le regard profane tout en autorisant un accès médiatisé à l'objet sacré, condition médiane de la pensée mystique sufi, tel est bien le geste récurrent du personnage nervalien, prenant comme support à l'expérience réitérée tantôt l'esclave Zeynab dans sa version burlesque, tantôt les reines ou princesses Balkis et Sétalmulc dans sa version hyperbolique, en passant par l'épisode de la romance avortée avec l'*akkalé* druse Saléma. On pourrait même envisager en quoi l'exemple du lieutenant Desroches de la nouvelle *Emilie*, dévoilant lui-même ses propres voiles, en l'occurrence les bandages d'une blessure, en représenterait une équivalence indépendamment de l'inversion des sexes.

### 3.2.2.3 Echappées humorales et viols symboliques : variations autour d'un même acte.

A bien des égards, que l'on envisage sa correspondance épistolaire ou son œuvre littéraire, on relève chez Nerval un souci tout particulier de maintenir une forme de *continence* protéiforme. Hanté par la peur de la dispersion, l'instance narrative ou auctoriale

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>114</sup> *NPI II*, p. 714.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 721.

affirme à de nombreuses reprises cette volonté déclinée selon différentes modalités : continence sensuelle (sexualité), frein aux épanchements de l'imagination (domaines du fantasme chimérique), barrière aux débordements révolutionnaires (sur le plan politique). Relevons simplement, en guise d'exemples caractéristiques, quelques témoignages épistolaires émaillés par le registre burlesque ayant trait au vœu de chasteté. Après avoir affirmé de façon hautement burlesque à l'ami Georges Bell qu'il « a couché aujourd'hui pour la première fois depuis douze ans avec un mâle entièrement nu [...] »<sup>116</sup>, notre auteur clame dans une lettre semi-hallucinée au docteur Blanche avoir « à grand peine maintenu (s)a chasteté depuis neuf mois comme cela convient à un initié »<sup>117</sup>. On pourrait rapprocher ces déclarations d'intention mi-bouffonnes mi-mystiques concernant l'endiguement sensuel des conseils sanitaires -au demeurant fort dérisoires- que l'aliéniste Emile Blanche semblait prodiguer à son patient Gérard de Nerval. Bien avant l'emploi des sels de lithium, l'hôte de Passy conseillait à notre auteur de respecter diète sévère et tempérance à l'égard de la bière ainsi qu'en atteste cette affirmation épistolaire d'une lettre du 25 juin 1854 adressée par Nerval à son médecin : « Sauf une petite rechute de régime [...] j'ai manifesté ma tempérance dans tous les pays à bière que je viens de traverser »<sup>118</sup>. Chasteté, tempérance, continence de l'imagination, tout indique un même souci de se défier des épanchements, dans le cadre de la représentation quasi-spatiale d'une lutte entre deux espaces dont l'interpénétration, la labilité conduit à tous les excès<sup>119</sup>. Si la stabilité psychique de Gérard réclame l'étanchéité entre ces deux zones, tout laisse cependant à penser que sa créativité littéraire -du moins telle que son œuvre la met en scène- naît d'un jeu de va-et-vient entre épanchements polymorphes et rétentions, jeu avec l'espace qu'allégorise le mouvement alternatif du voile féminin. Nous envisagerons donc à présent de nous interroger sur différentes modalités de ce jeu alternatif entre épanchements et rétentions tel qu'il se manifeste au sein des récits du voyage : de la version (faussement) burlesque de l'idylle approchée puis soigneusement évitée avec l'esclave Zeynab, puis avec l'akkalé druse Saléma aux versions hyperboliques telles qu'elles se manifestent dans les contes enchâssés de *l'Histoire du calife Hakem* ou de celle de *la Reine du matin et de Soliman prince des génies*.

---

<sup>116</sup> *NPI III*, p. 875.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 898.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 872.

<sup>119</sup> Il est assez tentant de rapprocher cette hantise de l'épanchement des théories pseudo-scientifiques du médecin suisse Samuel-Auguste Tissot qui s'est fait connaître en 1760 par un ouvrage où il fustige l'onanisme, pratique qu'il associe aux dangers d'une imagination débridée. Ainsi que le précise Alain Corbin, après avoir rappelé qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, « l'épargne spermatique » des hommes était hautement recommandée : « Dans le cas de la pratique onaniste, l'émission n'est pas sollicitée par la nature mais par l'imagination. De ce fait, la perte est injustifiée. Elle se fait atteinte à l'économie des humeurs. Elle fatigue le cerveau. La masturbation dérègle l'économie de l'énergie nerveuse. », *op. cit.*, p. 166.

### A) Zeynab ou la chimère burlesque.

C'est là que triomphait surtout la beauté de l'esclave javanaise...<sup>120</sup>

Que se passe-t-il dès lors que le voile protecteur est soulevé ? Relevons comme exemple caractéristique des conséquences d'un tel dévoilement la métamorphose qui s'opère au sein de la conscience troublée du diariste observant son esclave Zeynab à bord de la Santa-Barbara. Du statut d'« enfant » auquel Gérard l'avait jusqu'ici réduite, elle semble éclore à la maturité au grand soleil de l'après-dîner, le narrateur nous précisant qu'il « n'avait pas songé un seul instant à lui faire garder son voile »<sup>121</sup>. Visage nu, elle accomplit symboliquement le rôle auquel son nom la prédestinait : celui de la reine de Palmyre, « Zénobie », équivalence soulignée par le narrateur dans une prépublication du *Voyage*<sup>122</sup>, reine orientale défiant l'ordre romain, métaphore des assauts d'un Orient du désir mal refoulé derrière l'inoffensive apparence de l'enfant grotesque. Le portrait qu'en dresse Gérard à ce stade du récit, lui-même frappé du soleil de midi voire du démon !, est symptomatique du gauchissement de sa perception, consécutif à *l'inquiétante étrangeté*<sup>123</sup> dont semble porteuse Zeynab. A l'enfant sauvage, babillarde et naïve qu'on éduque non sans complaisance succède la femme avec laquelle « tout change »<sup>124</sup>. C'est autour de cette esclave que le diariste avoue admirer que se cristallisent dans l'atmosphère viciée du bord confiné de la *bombarde* des enjeux de possession non sans rapports avec son récent dévoilement. Zeynab, en voie d'émancipation, se dégageant de l'emprise de son maître, tend à se rattacher à sa communauté religieuse, rébellion qui culmine par la profération de l'épithète de *giaour*<sup>125</sup>, qualifiée d'« irréparable » par le diariste. Elle est par la suite l'objet des fantasmes imaginatifs de ce dernier, lequel brode à son endroit un *romanzetto* avec le jeune copiste arménien, symptôme évident d'une jalousie implicite. Notons à cet égard le possible double-sens de la réponse outrée du narrateur : « Enté giaour ! [...] c'est toi qui es une infidèle [...] »<sup>126</sup>. Infidélité religieuse ou conjugale ? Si la vraisemblance générique du récit de voyage en cohérence avec la *persona* globalement pacifique du diariste Gérard écarte *a priori* toute exacerbation de violence, il est très significatif que ce soit à ce stade critique du récit qu'elle affleure au demeurant incontestablement. Relevons ce passage caractéristique : « [...] je tirai

---

<sup>120</sup> *NPI II*, p. 430.

<sup>121</sup> *Idem*.

<sup>122</sup> « [...] c'est en français le même nom que Zénobie. », *Ibid.*, p. 1514.

<sup>123</sup> Nous reviendrons à plusieurs reprises (voir chapitre 2.1) sur ce concept de psychanalyse défini par Freud que nous ne faisons ici que mentionner.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>125</sup> « Giaour » signifie littéralement infidèle et désigne globalement les Chrétiens.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 442.

violemment l'esclave par le bras, et elle alla tomber, fort mollement il est vrai, sur un sac de riz »<sup>127</sup>. En dépit des modalisations à caractère euphémistique, l'acte qui prélude à l'acrimonie verbale, à l'exhibition de pistolets puis à celle d'une providentielle lettre d'ordre, témoigne d'un indéniable déferlement de violence chez le diariste. Nul doute que la possession d'une femme n'en soit le motif implicite. « Menace » et « Catastrophe », titres des épisodes qui retracent cette crise, ne sont donc pas à envisager de manière strictement auto-ironique. Si toute issue tragique est évitée, invraisemblable tant en fonction des conventions génériques que de la personnalité du narrateur, ce moment de crise représente le pendant trivial à l'acte profanateur dont Hakem se rend coupable, prélude au mouvement de repli sécuritaire. A la violence d'un désir implicite succède la violence du geste de restauration des cloisons. Aussi, Zeynab à nouveau voilée, confinée au sein d'une cellule carcérale improvisée à bord, s'apprête-t-elle à réintégrer son statut d'enfant en transmettant le relai de l'intrigue amoureuse à sa future camarade de classe Saléma, le diariste endossant alors à nouveau le rôle plus confortable de père d'adoption. Nous ne reviendrons pas sur l'invraisemblance de fièvres libanaises opportunément invoquées afin d'enclorre ce dernier objet d'amour à l'intérieur d'un *hortus conclusus* protecteur.

#### B) Sétalmulc et Balkis : chimères hyperboliques.

En contrepoint aux solutions triviales du récit enchâssant qu'on pourrait qualifier de dégonflements se présentent comme des miroirs grossissants les leçons hyperboliques des deux contes enchâssés majeurs : celle de *l'Histoire du calife Hakem* et celle de *l'Histoire de la reine du matin*. Ainsi que nous l'avons évoqué, enflammé par l'*hybris*, le calife Hakem est en effet poussé irrésistiblement par son désir de fusion unitaire avec sa sœur Sétalmulc : « Par la concentration de nos sangs divins, je voudrais obtenir une race immortelle, un dieu définitif »<sup>128</sup> proclame-t-il. A l'évidence, il ne s'agit pas d'accepter l'ouverture vers une véritable dualité amoureuse mais bien de nier les lois de partition qui régissent le réel tel qu'il est et de pénétrer, à travers les cloisons du harem, le *locus sanctus* dans un geste « contraire à toutes les idées musulmanes » s'apparentant à un viol. On peut observer l'étroite solidarité entre la violence du désir physique, interdit de l'amour adelphique, et la violence du fantasme de la mise en scène qui en représente la version configurée. Telle est la faute chimérique du rêveur d'unité, acte sacrilège réduisant violemment la véritable altérité en abstraction esclave du désir. Cette faute, évidemment capitale, est sanctionnée de manière *vraisemblable* et *nécessaire* par une mort

---

<sup>127</sup> *Idem.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.531.

finale, en dépit du brusque revirement manifesté trop tard par le calife et quoi que l'intrigue politique eût été remportée par ailleurs avec succès.

De manière encore plus métaphorique, Adoniram est lui aussi victime de son absence de discernement quant au choix de l'objet d'amour, choix renvoyant d'ailleurs à la définition d'un lieu à habiter. Plus précisément, soumis quoiqu'il s'en défende aux lois du monde d'Adonai auquel il appartient, il ne parvient pas à choisir entre deux lieux symboliques. L'intrigue nous propose en effet un alternat entre séjours au sein de grottes initiatiques -matrices utérines, mondes minéraux pétrifiés antérieurs à toute sexualité où Adoniram démultiplie son identité en autant d'avatars masculins appartenant à une famille mythique rien moins que rêvée- et fréquentation de la zone intime mais irréductiblement profane de la femme réelle. Confondre la déesse et la reine, *avatar* brillant de l'actrice, telle est bien l'une des illusions majeures du héros nervalien. Aux propos de l'artiste terrassé par les assauts de l'amour terrestre, qui divinise la reine Balkis en ces termes « Déesse adorable et funeste ! »<sup>129</sup> semble répondre la lucidité du diariste qui assimile *de facto* reine et actrice :

J'ai entendu des gens graves plaisanter sur l'amour que l'on conçoit pour des actrices, pour des reines, pour des femmes poètes, pour tout ce qui, selon eux, agite plus l'imagination que le cœur [...]<sup>130</sup>

Manipulé par les lois du réel, Adoniram, idolâtre repenté, déserté par les muses et arborant le sourire de l'époux comblé, choisit donc *in fine* le lieu profane, tente de Balkis où un héritier de chair et de sang est conçu. La vision terminale qui clôt son existence : fuite cauchemardesque de ses sphinx profanés qu'il projette sur le mur intérieur du temple de Jérusalem a valeur allégorique. Le choix du lieu réel a pour conséquence la profanation voire l'assassinat du lieu sacré dans une tragédie de la partition. De fait, ce rideau symbolique, *hidjâb* transfigurant que réclame Nerval, est une antichambre de la mort. Pour celui qui se définira comme « nec maritus » ou « vestal »<sup>131</sup>, il n'est sans doute aucun rôle de mari réel à jouer, donc aucune possibilité de dévoilement sans profanation, sans mutilation essentielle de l'intégrité.

Le pari fou tenté par l'artiste protéiforme Adoniram, pari luciférien alchimique, consiste à mettre en contact deux univers inconciliables, à tenter d'exhiber au soleil impur d'Adonai les mystères sacrés réservés aux entrailles caverneuses d'une terre protectrice<sup>132</sup>. La catastrophe

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.700.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>131</sup> Dans la lettre à Anthony Deschamps du 24 octobre 1854 (*NPI III*, p. 900)

<sup>132</sup> Relevons l'expression significative attestant du danger de profanation: « surprendre le soleil dans sa retraite nocturne », *Ibid.*, p. 714.

mortifère qui sanctionne la première tentative de coulée de la mer d'airain « défi à la nature » qualifié de manière significative de « lutte », témoigne de cette incompatibilité essentielle, forces d'inerties d'un réel gouverné par « le dieu multiple de la nature »<sup>133</sup> rebelle aux efforts démiurgique du génie entendant « pétrir le monde » à son idée. Alliage contre-nature du feu et de la terre<sup>134</sup>, l'expérience alchimique s'apparente à un viol symbolique dont l'auteur, en proie à l'*hybris*, n'est autre que le maître-fondeur. Relevons, ainsi, ce passage évoquant l'acte profanateur symbolique, prélude à cette profusion de morts dont l'orgueil criminel de l'artiste est la cause :

Sur un signe d'Adoniram, les manœuvres s'écartent, et le maître, tandis que les marteaux font retentir l'airain, soulevant une massue de fer, l'enfonce dans la paroi diaphane, la tourne dans la plaie et l'arrache avec violence<sup>135</sup>.

Si la violence extrême semble associée à une forme détournée et métaphorisée d'agression sexuelle, on pourrait éventuellement envisager le problème dans le sens inverse : ne serait-ce pas plutôt l'interdit absolu portant sur toute forme de sexualité qui engendrerait un épanchement d'une violence inouïe, psychique celui-ci ? Afin d'ouvrir le débat sur une telle perspective, il peut être utile d'établir un parallèle entre le « cas » Nerval et les théories du philosophe Alfred Maury, ami de Flaubert et s'intéressant en particulier à l'hystérie féminine.

#### 3.2.2.4 Un détour par Alfred Maury ?

C'est la conséquence d'un dérangement mental dû à une surexcitation de la contemplation religieuse, aux abus de l'abstinence et de l'ascétisme chez les constitutions déjà prédisposées aux désordres de l'innervation [...]<sup>136</sup>

Si « être digne de Jésus-Christ » constitue le prodrome psychique d'un délire théomaniaque à caractère hautement *sexuel* chez les religieuses hallucinées dont Maury entend désacraliser, rationaliser les visions, pourquoi ne pas envisager comme l'un des explications potentielles des hallucinations nervaliennes telles qu'elles sont transcrites détournées et esthétisées dans son œuvre de semblables fondements ? Aux vestales christianisées correspond alors un « vestal » attaché à la Grande déesse qui lui enjoint un absolu impératif de chasteté. Toutefois, de la même manière que les amantes de Jésus étudiées par Maury condensent et glissent leurs sensualités contrariées dans des métaphores qui laissent émerger le refoulé, la sensualité nervalienne comprimée rejailit métaphoriquement dans son œuvre. Aux viols

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 675.

<sup>134</sup> « On s'étonne de la quantité de feu qu'ils font boire à la terre. », *Ibid.*, p. 715.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>136</sup> Alfred Maury, *La Magie et l'astrologie*, Paris, Didier, 1861, p.383

symboliques que nous avons évoqués, lesquels s'apparentent à autant de glissements métaphoriques, il faut également ajouter la transcription de rêves, médiatisation qu'avant Freud, Maury avait corrélée à l'expression du désir sensuel détourné. De fait, si l'onirisme éthéré d'un Nerval représente pour le lecteur d'*Aurélia* le viatique théophanique à destination d'une déesse dénuée de tout aspect charnel, le rêve sensuel -fût-il détourné par une forme d'autocensure- affleure à plusieurs reprises dans son œuvre. Contemporain des visions eschatologiques des *Mémorables* d'*Aurélia*, évoquons ainsi le rêve-cauchemar d'enlacement à Pandora, vipère lubrique, *impéria* d'une Babylone terrestre, déclinaison parmi d'autres de Lilith, figure reléguée -mais présente- dans un passage significatif de l'« Appendice » du *Voyage en Orient*: « La légende de Soliman »<sup>137</sup>. Dans ce très court article, Nerval semble avouer au lecteur de manière détournée et dissimulée l'inexprimé latent du mythe de la reine de Saba. Alors que le long conte pseudo-oriental s'efforce non sans mal d'idéaliser Balkis, abandonnant comme invraisemblable génériquement les mythèmes traditionnels qui la rattachent en partie à l'animalité mais que les contemporains de notre auteur -ainsi qu'évidemment lui-même !- connaissaient parfaitement à l'image de Flaubert, Nerval fait ici resurgir comme un lapsus tout ce que la femme représente d'angoisse diffuse pour l'homme de ce temps. Aussi, après avoir mentionné l'un des mythèmes traditionnels associés au mythe de la reine de Saba: la « queue du singe »<sup>138</sup>, notre auteur évoque-t-il la figure hautement symbolique de Lilith, absente au demeurant du corps principal du conte oriental<sup>139</sup>. Certes, s'il s'agit bien de refouler, d'endiguer tout risque de déferlement -qu'il s'agisse du flux d'un désir coupable qu'un autre flux, mélancolique, s'efforce tant bien que mal de recouvrir-, la sexualité interdite et comprimée fait cependant « eau de toute part »<sup>140</sup>, à l'image de cette barque d'Enée idéale que le réel submerge, épanchement du réel dans le monde du songe, profanation décidément bien plus terrorisante que son expression inversée.

### 3.2.2.5 Les portes conjuratoires de l'Orient : une utopie à observer... de l'extérieur.

En contrepoint au risque de profanation, à cette violence de l'exaltation, de l'épanchement humoral mettant en contact deux univers incompatibles, Nerval érige les

---

<sup>137</sup> *NPI II*, p. 837-838.

<sup>138</sup> Mentionnons l'évocation du mythème du singe dans la version de 1874 de la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert qui reprend sans le modifier son texte de 1856: « Elle secoue, tout en marchant, un parasol vert à manche d'ivoire, entouré de sonnettes vermeilles, et douze négrillons crépus portent la longue queue de sa belle robe, dont un singe tient l'extrémité qu'il soulève de temps à autre, pour regarder dessous. », Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, deuxième édition, Paris, Charpentier, 1874, p. 47.

<sup>139</sup> Voir pour tout ce qui concerne le mythe littéraire de la Reine de Saba l'ouvrage d'Aurélia Hetzel : *La Reine de Saba, des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

<sup>140</sup> *NPI I*, p. 354.

symboles protecteurs d'enfermement que l'Orient islamique lui donne à interpréter. A la posture enthousiaste consistant à soulever un coin du voile féminin, succède le réajustement des plis, pétrification du voile corollaire à une mutation du rôle du diariste. A la posture de l'acteur-voyageur occidental qui « pai(e) de (sa) personne »<sup>141</sup>, ose glisser son regard dans toutes les échancrures autorisées ou plus précisément « dans l'intervalle qui joint le front à la barbe du masque »<sup>142</sup> succède le regard de l'observateur qui décrit de l'extérieur le long cachemire de la nouvelle épouse ou les portes d'un harem dont la vie intime se déroberait évidemment à son regard. Peu importe en définitive pour Nerval que le mariage traditionnel soit copte ou musulman: il s'agit pour le voyageur occidental de retrouver le caractère sacré et perdu en Occident d'un mariage authentique dont l'Orient fantasmé aurait conservé le secret. Mentionnons donc comme exemple significatif de cette phase de reflux protecteur l'évocation de la mariée voilée qui suit presque directement le passage enthousiaste consacré aux femmes du Caire, *mundus mulebris* composé de *dominos* de bal, papillonnement semi-érotique d'yeux aguicheurs. Antithèse à cet érotisme sous-jacent s'oppose l'hiératisme hermétique de ce « fantôme rouge »<sup>143</sup> qu'incarne la nouvelle épouse entièrement voilée d'un long cachemire. Au chatolement des formes et des couleurs, à la volatilité de l'*habbarah* de « taffetas léger » de ces femmes du Caire dont William Lane a pu comparer la démarche à une danse sensuelle s'oppose le glissement d'un spectre présenté de manière significative comme en marge du statut humain et dont témoigne l'hyperbole du diariste : « Rien n'est étrange comme cette longue figure qui s'avance sous son voile à plis droits, grandie encore par une sorte de diadème pyramidal éclatant de pierreries. » En contrepoison à l'œil priapique qui réfléchit le désir masculin d'un *Caragueuz* s'érige la figure pyramidale d'Isis qui, rappelons-le, exige de la part de ses initiés une « inviolable chasteté »<sup>144</sup>. Dans un geste récurrent consistant à restaurer des cloisons spatiales limitant hermétiquement zone profane et zone sacrée, Nerval bâtit autour du bon objet, c'est-à-dire l'épouse sanctifiée par le mariage, des remparts symboliques, l'encryptant dans un espace de sécurité qui la déroberait aux regards. Aussi le geste de pétrification du voile, qui de volatile se raidit, correspond-il aussi à une forme d'incarcération non exempte de violence. A l'énergie incontrôlable mobilisée par l'exaltation profanatrice répond une autre forme de tension démiurgique, geste de rétablissement des limites. Certes, le diariste se fend d'une pirouette humoristique pour justifier son refus de pénétrer à l'intérieur de la maison de la

---

<sup>141</sup> *NPI II*, p. 285.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>144</sup> « Isis », *Les Filles du feu*, *NPI III*, p. 620.

nouvelle épousee à l'invite du mari quand il prétend : « [...] je n'étais pas encore assez sûr de la prononciation du mot *tayeb* pour me hasarder dans le sein des familles »<sup>145</sup>. L'attitude est toutefois très caractéristique de cette dynamique rythmique binaire du récit nervalien : tension entre élan enthousiaste et repli protecteur, voire dégonflement énergétique. Le voile, de fait, est un symbole *bifrons* tel une médaille : un endroit exotérique qui s'ouvre au regard profane et invite à la pénétration ; un revers hermétique, ésotérique qui maintient la distance sacrée, face cachée d'une intimité féminine strictement réservée à l'initié, en l'occurrence au marié ainsi que le précise cette déclaration du diariste qui suit sa description de la noce aux flambeaux :

Un seul homme aura le secret de cette beauté ou de cette grâce ignorée<sup>146</sup>

Pourquoi Nerval est-il à ce point soucieux de mettre à distance cette intimité sacrée qu'au demeurant il ne cesse de rechercher? En encadrant son séjour en Orient *stricto sensu* par deux mariages : le mariage cophte à l'arrivée au Caire, la cérémonie du *Baïram* de Constantinople, il s'agit pour lui de décliner un même thème quasi-obsessionnel, contrepoint externe à son mariage évité avec la druse Saléma. De la même manière que la jeune druse a pu être mise à distance respectueuse, au prix d'un invraisemblable concours de circonstances, chacune des épousees observées lors de ces cérémonies est elle aussi tenue à bonne distance des regards profanes, symboliquement emmurée vivante telle la vestale romaine. A la pétrification du voile de la mariée cophte symboliquement raidi correspond l'enfermement sacré de la jeune vierge du *Baïram*. S'il est légitime de sourciller, ainsi que le suggère avec pertinence Patrick Née, quant au caractère « barbare » de la défloration de cette jeune vierge par le sultan Abdul-Medjid<sup>147</sup>, il est manifeste que la transcription nervalienne déréalise cette jeune cadine anonyme soustraite à tous les regards ainsi que le souligne cette note d'une prépublication :

La future cadine était assise dans la carrosse principal, voilée par un étrange amas de minces lames d'or qui pleuvaient sur sa figure et la cachaient absolument<sup>148</sup>.

De fait, la jeune épousee symbolique ne semble avoir d'existence qu'à l'intérieur de cette cérémonie de régénération, confinement qu'allégorise encore l'espace ésotérique où l'hymen sacré doit avoir lieu ainsi que le précise le diariste :

---

<sup>145</sup> *NPI II*, p. 268.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>147</sup> Patrick Née, « De quel voile s'enveloppe le *Voyage en Orient* de Nerval ? », *Littérature2/2010* (n° 158), p. 82.

<sup>148</sup> *NPI II*, p. 1633.

La nouvelle esclave du Sultan devait être reçue dans les appartements par les sultanes, au nombre de trois, et par les cadines au nombre de trente ; et rien ne pouvait empêcher que le sultan passât la nuit avec l'aimable vierge de la veille du Baïram<sup>149</sup>.

Antipode aux aléas d'un mariage européen profane, *a fortiori* civil, qui a perdu le sens des symboles, le mariage conserve ici son sens sacré, inscrit à l'intérieur d'un rituel immuable ainsi qu'au sein d'un espace absolument confiné, cellule isolée du temps et de l'espace profanes, zone centrale à l'intérieur des *appartements* du Sérail<sup>150</sup>. Inscrite à l'intérieur d'une cérémonie religieuse visant à conférer à la sexualité un caractère sacré, enjeu de la restauration symbolique de la puissance d'un sultan mélancolique, la jeune épousée telle qu'elle est perçue ou plutôt recréée par Nerval revêt donc une fonction essentiellement symbolique. Nous verrons cependant dans le cinquième chapitre du second volet de notre étude que l'œuvre nervalienne fait retour à de nombreuses reprises sur l'évocation -voilée- de la zone interdite du harem stambouliote. Si la version proposée dans l'ultime partie des *Nuits du Ramazân* revêt un aspect manifestement positif, ces autres versions où l'objet féminin apparaît comme profané, s'apparentent quant à elles à des visions cauchemardesques. Certes, le décentrement oriental est l'occasion d'une tentative visant à déculpabiliser la sexualité. Or, il faut hautement affirmer que dans l'univers nervalien, toute expression sensuelle est irrémédiablement marquée du sceau du péché<sup>151</sup>.

A l'évidence, les murs -fussent-ils de toile- que dresse le *Voyage en Orient*, oscillant entre entrebâillement et fermeture, opèrent comme des remparts à la profanation mais aussi comme des filtres sublimatoires visant à conférer à l'élément réel occulté un aspect sacré. A ce titre, on ne peut que constater une équivalence fonctionnelle entre le voile féminin, les murs du harem, symbole cliché de luxure pour l'Occident mais redéfini par Nerval comme un couvent aux règles austères, et les murs infranchissables du harem du Sérail stambouliote, autant de portes mystiques qui enclosent et transfigurent la zone taboue.

### 3.2.2.6 Une leçon de symbolisme : la femme, la terre, l'image.

C'est une fort belle tête de femme sur un corps d'hippogriffe ; ses cheveux noirs à longues tresses se répandent sur le dos et sur le poitrail, ses yeux tendres sont cernés de brun, et ses sourcils arqués se rejoignent sur son front ; chaque peintre peut lui donner les traits de sa maîtresse et tous ceux qui la voient peuvent rêver en elle l'idéal de la beauté, car c'est au fond la représentation d'une créature céleste, de la jument qui emporta Mahomet au troisième paradis<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p 785.

<sup>150</sup> Le terme « appartement » utilisé par Nerval justifie ici son étymologie.

<sup>151</sup> Nous pensons à ce titre qu'il y a tout lieu de relativiser les propos de Gérard Schaeffer quand ce dernier affirme, évoquant Balkis et Adoniram puis Nerval lui-même : « [...] la reine n'est pas déçue pour s'être donnée, une nuit, au maître Adoniram, Gérard ne se maudit pas d'avoir possédé Jenny Colon. » (Gérald Schaeffer, *op. cit.*, p. 55.)

<sup>152</sup> *NPI II*, p. 826.

Telle est, selon notre auteur, l'une des seules manières dont disposent les Musulmans - du moins en ce qui concerne les Sunnites- afin de représenter l'objet d'amour, à savoir sous la forme d'un monstre, d'une créature essentiellement duelle à l'instar d'une chimère. On le comprend : interdire toute représentation réaliste anthropomorphe présente comme avantage pour le croyant d'éviter tout danger d'idolâtrie. Frappé du stigmate physique qui l'assimile de moitié à une bête : avatar musulman de *l'Ane d'Or* d'Apulée, l'adorée représentée semble porter le poids de la chute de l'esprit dans la matière. Toutefois, Nerval précise de manière significative que le Coran n'interdit pas de manière absolue toute forme de représentation mais seulement celles susceptibles de devenir support à l'idolâtrie. De fait, cette chimère que l'on retrouve chez tous les barbiers stambouliotes est un symbole *bifrons* par sa duplicité: à la fois signe de la déchéance mais aussi vecteur de retour à l'idéal à l'instar d'*Al Borak* la jument sacrée. Telle est également en définitive la leçon nervalienne dispensée par le voile islamique, lequel, en divisant symboliquement le corps féminin -entre ce qui est voilé et ce qui est exhibé- interdit, d'une part, toute possibilité de déification de la créature sur laquelle Allah a déposé sa patente, mais représente aussi, d'autre part, une stimulation de l'imagination à destination de l'idéal. Telle est d'ailleurs l'opinion du truculent Soliman-Aga dont les propos ouvertement misogynes ne doivent pas masquer l'enjeu sérieux :

Que chacun vive avec ses semblables ! c'est assez que le maître, à l'heure de la sieste, ou quand il rentre le soir dans son logis, trouve pour le recevoir des visages souriants, d'aimables formes richement parées...et, si des almées qu'on fait venir dansent et chantent devant lui, alors il peut rêver le paradis d'avance et se croire au troisième ciel, où sont les véritables beautés pures et sans tache, celles qui seront dignes seules d'être les épouses éternelles des vrais croyants<sup>153</sup>.

Notons à la décharge d'un Nerval déjà partisan de la parité qu'un paradis comparable est, selon lui, également réservé aux femmes « musulmanes vraiment pieuses » sous l'égide de Fatima, fille du prophète<sup>154</sup>.

De manière générale, notre auteur propose une triple leçon orientale de partition symbolique des espaces, conjuguant dans une même synthèse enjeux amoureux, esthétiques et ethnoculturels. Si l'image chimérique interdit au songe creux de diviniser la femme de chair et de sang, cette leçon dualiste trouve son équivalence analogique dans le dédain manifesté par les Turcs aux ascendances nomades « Mongols ou Kirguises »<sup>155</sup> à s'installer dans « la pierre », partant à ériger des monuments, trace pérennes que l'homme de culture s'efforce d'imprimer à

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>154</sup> *Idem.*

<sup>155</sup> *NPI II*, p. 870.

la nature. On retrouve la même opposition binaire dans le domaine littéraire : maudit soit l'écrivain qui croit à sa propre fable ainsi que l'affirme le biographe de Jacques Cazotte :

Le voilà (Jacques Cazotte) qui s'est laissé aller au plus terrible danger de la vie littéraire, celui de prendre au sérieux ses propres inventions<sup>156</sup>.

Dans ce système compliqué de partition binaire, Nerval décline une opposition entre une pulsion de création qu'un réel prosaïque réduit à des tentatives chimériques et une sagesse paradoxale contemplative qui n'attend rien d'un monde coupé des essences. A la pulsion égyptienne consistant à ériger des monuments, à la tentation chrétienne consistant à marier « la terre et la famille »<sup>157</sup>, s'oppose le « bakkaloum »<sup>158</sup> (« qu'importe ! ») des fatalistes ottomans. Au reste, entre ces deux postures, Nerval sceptique ne tranche pas mais distribue sa parole dialogique à différents personnages dans la mesure où la vérité, à l'image de la statue allégorique du jardin d'Ermenonville est une « déesse absente »<sup>159</sup>. On pourra ainsi s'interroger sur la trajectoire tragique du génie Adoniram, glissant du culte chimérique à son reniement. Après avoir tenté une vie durant d'ériger des statues sur le seul terrain de jeu mis à sa disposition : la terre, peuplant même le sacro-saint temple de Jérusalem de chimères kaïnites, il perd, frappé par l'amour terrestre, tout son génie créatif. Renonçant à son obsession le vouant à la construction<sup>160</sup>, laquelle correspond *de facto* à un attachement à la terre, il prend conscience après une initiation infernale de son essence nomade. Si l'expérience est une leçon aux fruits amers pour le narrateur de *Sylvie*, sans doute l'est-elle donc aussi pour Adoniram, enfant de la lignée de Kaïn. Après avoir brisé ses statues, embroché son fils spirituel, s'étant symboliquement mutilé de toute la part créative et artistique de sa personnalité, ayant troqué le suc mélancolique qui l'inspirait contre l'épanchement d'un suc séminal qui le fait père, ne faut-il pas alors « qu'il meure »<sup>161</sup> comme le suggère son futur meurtrier Abiram? Le vaste panorama d'idées, de peuples, de religions que l'Orient nervalien soumet à la sagacité du lecteur est à l'évidence porteur de leçons complexes, suggérées plus qu'attestées, récit dialogique au sens

---

<sup>156</sup> *NPI II*, p. 1085.

<sup>157</sup> « [...] la maison qu'un Turc se fait bâtir ne doit pas durer plus que lui-même ; c'est une tente dressée sur un lieu de passage, un abri momentané, où l'homme ne doit pas tenter de lutter contre le destin en éternisant sa trace, en essayant ce difficile hymen de la terre et de la famille où tendent les peuples chrétiens. », *Ibid.*, p. 459.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 646.

<sup>159</sup> « Angélique », *NPI III*, p. 526.

<sup>160</sup> Adoniram définit sa conception du monument à l'entame du récit : « Que l'on me donne cent mille praticiens armés du fer et du marteau : dans le bloc énorme je taillerai la tête monstrueuse d'un sphinx...qui sourit et fixe un regard implacable sur le ciel. Du haut des nuées, Jéovah le verrait et pâlirait de stupeur. Voilà un monument. », *NPI II*, p. 674.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 754.

bakhtinien du terme, contrastant radicalement avec les assertions chateaubriennes. Nulle voix narrative « configurante », pour reprendre le terme forgé par le philosophe du langage Louis Otto Mink, n'impose au lecteur un point de vue englobant et unilatéral qui lui permettrait de « comprendre » dans une perspective kantienne le sens du récit<sup>162</sup>.

### 3.2.3 Dialogisme ou profession de foi ? de Chateaubriand à Nerval.

Certes, les apories nervaliennes se démarquent à l'évidence des postulats résolus du malouin. Au demeurant, l'un et l'autre, dans le cadre de leur relation viatique orientale, posent la question de la trace de l'homme sur terre, partant du devoir mémoriel. De fait, si le diariste du *Voyage en Orient* oscille entre tentation chimérique consistant à faire le pari de la terre et leçon externe de sagesse orientale fataliste, Chateaubriand dans son *Itinéraire*, « livre de poste des ruines »<sup>163</sup> affirme en revanche son amour unilatéral pour le monument, gloire de l'humanité et de la civilisation. Aux chimères des bergers de l'idylle arcadienne, il oppose l'architecture humaine dont l'origine est égyptienne, tombeau rétrospectif, borne commémorative de son séjour terrestre:

L'idée de vaincre le temps par un tombeau, de forcer les générations, les mœurs, les lois, les âges à se briser au pied d'un cercueil, ne saurait être sortie d'une âme vulgaire. Si c'est là de l'orgueil, c'est du moins un grand orgueil<sup>164</sup>.

Alors que Nerval interpose entre l'homme et la matière un voile symbolique, Chateaubriand revendique la glorieuse fécondation du sol par le soc de la charrue. Récit de la maturité, l'*Itinéraire* s'oppose aux chimères américaines<sup>165</sup> qui symbolisent sa jeunesse et affirme sa foi en l'âge d'homme : celle d'un individu miroir concentrique et épuré de sa civilisation. En opposant le vieil Orient conservateur des ruines antiques et bibliques à l'Amérique sauvage, il oppose aussi les deux âges de l'homme. Après avoir évoqué la nature du Nouveau monde, il affirme ainsi :

Tout cela plait à vingt ans, parce que la vie se suffit à elle-même, et qu'il y a dans la première jeunesse quelque chose d'inquiet et de vague qui nous porte incessamment aux chimères, *ipsi somnia*

---

<sup>162</sup> Le détour oriental -qui n'est pas qu'un prétexte à la réflexion européo-centrée- permet toutefois au voyageur d'envisager à nouveaux frais les problèmes de sa propre culture. Si Nerval envisage l'Orient comme le support à une réflexion concernant le symbole, il s'inscrit à l'intérieur d'une problématique éminemment occidentale dont tout le XIX<sup>ème</sup> siècle européen témoigne. Déflagration indirecte des traductions ou interprétations d'Hegel en France, la question pourrait être synthétisée en ces termes : quel rapport entretenir avec le symbole ? Dans une perspective dialectique s'inscrivant dans le sens d'une linéarité historique, le symbole tend-il à s'effacer au profit d'une idée ? A l'inverse, s'agit-il de refuser la « désymbolisation » pour reprendre le néologisme forgé par Frank Paul Bowman ?

<sup>163</sup> François-René de Chateaubriand, « Préface de 1826 », *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>164</sup> F-R de Chateaubriand, « VI. Egypte », *op. cit.*, p. 468. .

<sup>165</sup> Notons bien que cette Amérique, celle des « sauvages » Atala et Chactas, n'est évidemment pas celle que dépeindra en 1835 Alexis de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique*.

*fingunt* ; mais, dans un âge plus mûr, l'esprit revient à des goûts plus solides : il veut surtout se nourrir des souvenirs et des exemples de l'histoire. Je dormirais encore volontiers au bord de l'Eurotas ou du Jourdain, si les ombres héroïques des trois cents Spartiates, ou les douze fils de Jacob devaient visiter mon sommeil ; mais je n'irai plus chercher une terre nouvelle qui n'a point été déchirée par le soc de la charrue, il me faut à présent de vieux déserts qui me rendent à volonté les murs de Babylone, ou les légions de Pharsale, *grandia ossa!* des champs dont les sillons m'instruisent, et où je retrouve, homme que je suis, le sang, les larmes et les sueurs de l'homme<sup>166</sup>.

A l'évidence, la démarche de l'*Itinéraire* s'oppose fondamentalement à celle du *Voyage en Orient*. Il s'agit pour le malouin de retrouver le sens de l'ici en sondant les pierres de l'Ancien monde : très significative est d'ailleurs la lecture au cœur de son pèlerinage, dans le lieu même qui en constitue le but absolu : Jérusalem, de l'*Athalie* de Jean Racine<sup>167</sup>. A l'inverse, l'errance nervalienne, mi-bouffonne, mi-tragique, apparaît comme une tentative pour échapper aux apories occidentales, geste labile d'ouverture vers l'altérité, au demeurant avorté.

### Conclusion : de l'utopie dialogique à l'impensable colonisation.

Nous avons donc pu envisager en quoi le traitement par Nerval de ce motif polymorphe du voile féminin oriental s'inscrivait à l'intérieur d'un mouvement utopique contrarié, oscillant entre geste d'approche enthousiaste à destination du bon objet : femme, terre, matière et mouvement de repli garantissant de la profanation et trouvant appui sur les symboles de délimitation que l'Orient musulman offrait à sa sagacité interprétative. Cette stricte délimitation des espaces le conduit également à envisager avec intérêt une lecture strictement symbolique du vrai, posant l'objet réel medium à équidistance de la matière et de l'idée, processus s'inscrivant par ailleurs dans une perspective philosophique de re-symbolisation, en contrepoint au mouvement général de désymbolisation auguré par un Hegel ou un Strauss et relayé en France par Victor Cousin, Michelet ou Edgar Quinet<sup>168</sup>. Si donc d'utopie orientale il est question, jeu didactique à dimension collective, leçon exotique à destination de l'Occident, ce tropisme de relativisation n'en est pas moins inabouti, rattrapé par les structures aporétiques d'une culpabilité polymorphe constante. Le message nervalien, invariablement, est dialogique.

Nous concluons ce chapitre en tentant d'intégrer au sein de ce système menacé par l'aporie une réflexion sur le motif de la colonisation au sens large, cas particulier et historicisé d'implantation de l'homme dans la terre : de la dimension macrostructurale, géopolitique et mondiale au rêve d'expatriation individuelle, variante romantique à la fameuse expérience du

---

<sup>166</sup> « I. Grèce », *op. cit.*, p. 139.

<sup>167</sup> « Je m'assis au pied du tombeau de Josaphat, le visage tourné vers le Temple : je tirai de ma poche un volume de Racine, et je relus Athalie. », *ibid.*, p. 407.

<sup>168</sup> Voir à ce sujet la mise au point de Frank Bowman dans son article « Symbole et désymbolisation », *Romantisme*, 1985, n°50, pp. 53-60.

*Candide* de Voltaire. Si, idéologiquement, Nerval n'est pas sans éprouver un certain attrait pour une forme idéalisée d'Empire -sous l'égide d'un nouveau Charles Quint dont Abdul-Medjid 1<sup>er</sup>, idéalisé, représenterait l'actualisation ottomane- s'il considère les « Moghrabins algériens » comme d'authentiques « compatriotes »<sup>169</sup> depuis 1830 et la prise d'Alger avec lesquels il serait fructueux de « frotter » nos cultures, il sait au demeurant que ce rapprochement interculturel et interreligieux est né de la violence. Le diariste du *Voyage* affirme en effet à plusieurs reprises la haine éprouvée par les Moghrabins à l'égard des Français<sup>170</sup> et évoque indirectement la figure obscure des Spahis. Saturnin, personnage emblématique de la nouvelle *Aurélia*, en représente un exemple caractéristique ainsi que Françoise Sylvos l'a suggéré<sup>171</sup>, somatisant par la catatonie et l'anorexie une violence sans doute à la fois subie et exercée, phénomène que Lamartine, en dépit de ses convictions résolument colonialistes, dénonçait en 1846 à la tribune de l'Assemblée nationale, parlant même de système d'extermination. Certes, il serait anachronique de parler d'anticolonialisme en ce qui concerne Nerval. Qui l'était à l'époque dans les termes où nous pouvons l'entendre aujourd'hui ? Toutefois, il faut sans doute attribuer à notre auteur un sentiment d'empathie profonde à l'égard d'une terre-mère-Jocaste, souffrant des luttes intestines dont se rendraient coupables les avatars contemporains d'Étéocle et de Polynice. Notons par ailleurs que Nerval se pose en permanence en soutien à l'esprit d'opposition du plus faible contre le plus fort. Tandis que les premières *Chimères* font mention d'un « Abdel-Kader qui rugit dans la poudre », d'un « Ibrahim »<sup>172</sup> venant en 1840 d'être défait par une coalition européenne ou du Napoléon de l'exil, il accorde une place de choix dans sa relation viatique à ce fameux *Caragueuz* que nous avons précédemment évoqué en tant que symbole d'opposition. Indirectement, il restaure l'honneur de cette marionnette que la maréchaussée coloniale française avait interdite de café en Alger, jugeant -certes non sans raison- qu'elle avait tendance à outrager de manière un peu trop concrète l'honneur du maréchal Bugeaud<sup>173</sup>. La mini-affaire *Caragueuz* avait donc pu de manière assez significative défrayer la chronique de la politique extérieure française pour qu'un long article lui soit consacré dans la *Revue de l'Orient* de 1843. Elle était par la suite devenue une *private joke* pour les anticonformistes de tout poil, suffisamment mémorable pour que Champfleury s'en souvienne encore en 1888<sup>174</sup>.

---

<sup>169</sup> *NPI II*, p. 332.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>171</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, pp. 178-179.

<sup>172</sup> « A Madame Ida Dumas », *NPI I*, p. 733.

<sup>173</sup> Nous développerons ce propos dans le quatrième chapitre de notre seconde partie.

<sup>174</sup> Champfleury évoque dans son *Musée secret de la caricature* « la vengeance qu'exerçait le bouffon contre le maréchal Bugeaud, le scandale qui se produisit et la haine contre les Français condamnés dans la personne de leur général aux yeux du peuple africain à une sorte de supplice du pal. », *Musée secret de la caricature*, Paris, Dentu, 1888, p. 72.

Sur un plan plus général, si Nerval est donc méfiant à l'égard de ce processus moderne d'impérialisme colonial à dimension planétaire dont Lamartine a dénoncé les exactions dès 1846, c'est aussi et peut-être même surtout sur le plan du rapport entretenu par notre auteur au réel qu'il faut appréhender ce sujet. De fait, dans la logique nervalienne, toute tentative d'implantation de l'homme au sein de la terre est entachée de près ou de loin du risque de profanation, la guerre entre les hommes -ou la colonisation violente- n'en représentant que la version pour ainsi dire exacerbée. Notre auteur, quoique s'auto-définissant comme « Nazaréen d'Europe »<sup>175</sup> se démarque ici radicalement du monolithisme idéologique d'un Chateaubriand qui, après avoir affirmé que l'érection de monuments constituait la gloire et la mémoire des grandes civilisations, rejetant comme une illusion immature la nostalgie arcadienne, proclame :

Je n'irai plus chercher une terre nouvelle qui n'a point été déchirée par le soc de la charrue, il me faut à présent de vieux déserts qui me rendent à volonté les murs de Babylone, ou les légions de Pharsale<sup>176</sup>.

Ce geste *viril* de l'homme civilisé qui colonise la terre : la fécondant en la déchirant de son soc, tel est justement l'acte à la fois désiré mais nécessairement tabou pour Nerval. Entre la force virile et la terre-matière maternelle, un voile protéiforme et mouvant doit s'interposer. Ainsi se manifeste la loi de la matière, cette loi du corps qu'allégorise le mouvement du voile, selon la métaphore significative qu'un vieillard mystérieux propose au calife Hakem de Nerval: « Le nuage qui te *voile* en ce moment, c'est le corps où tu as daigné descendre, et qui ne peut agir qu'avec les forces de l'homme »<sup>177</sup>. Faire fi de ce voile, « toucher pour croire », tenter le « difficile hymen de la terre et de la famille »<sup>178</sup> tel est bien pourtant le défi chroniquement lancé par Nerval à une matière chargée de symboliser l'idéal.

Si l'objet recherché de tout récit nervalien est donc une zone interdite, il est alors inévitable que le dénouement de cette quête soit invariablement ajourné. Nous allons ainsi nous intéresser à présent à cet élément central de la phrase narrative, « proposition » que le linguiste Jean-Michel Adam nomme « résolution » (Pn4) et qu'il corrèle à la « complication » (Pn2). Tandis que le voile oriental allégorise le mouvement, le jeu consistant à tenter d'ébranler le statisme structurel d'un réel aporétique, cette autre variable d'ajustement : l'ajournement chronique de tout dénouement, variable majeure, mérite également d'être évoquée dans la mesure où elle aussi permet de jouer avec le déterminisme de la structure syntaxique fixe.

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>178</sup> *NPI II*, p. 459.

Refuser de dénouer permet en effet à notre auteur de réinvestir la trame d'un récit unique en lui apportant à chaque fois une certaine modulation, ouverture du cercle vers la spirale.

## Chapitre 4 Le sens du dénouement<sup>1</sup>.

### Introduction : le point final ?

Le dénouement représente pour Paul Ricœur une étape fondamentale du récit, l'aboutissement de l'acte de lecture mais aussi l'origine et le fondement de la composition narrative si l'on se place du point de vue de l'auteur. C'est en effet à partir du dénouement que s'élabore le *mythos*<sup>2</sup>. Cet élément fondamental de la syntaxe narrative par lequel il est possible de déterminer le sens d'un récit de manière rétrospective est hautement problématique en ce qui concerne le récit nervalien ainsi que nous nous sommes employé à le montrer. Si l'on envisage les nombreux récits du *Voyage en Orient*, récits enchâssés reflétant en miroir le récit enchâssant qui les distribue, force est de constater qu'au nœud romanesque posé comme catalyseur énergétique d'une quête féminine généralisée répond un invariable ajournement, voire une impossibilité radicale. Or, ainsi que le précise encore Paul Ricœur :

Une terminaison non conclusive convient à une œuvre qui soulève à dessein un problème que l'auteur tient pour insoluble ; elle n'en est pas moins une terminaison délibérée et concertée qui met en relief de manière réflexive le caractère interminable de la thématique de l'œuvre entière<sup>3</sup>.

Dans une telle perspective, on pourrait affirmer que le caractère non conclusif du récit nervalien revêt malgré tout un caractère terminatif, statut d'autant plus valable dans le cadre d'un tel récit qu'un nœud -manque protéiforme posé d'entrée de jeu comme pulsion énergétique de la recherche- imprime une tension narrative continue au texte. Si d'ajournement du sens il est question, loin de tout asémantisme, nous pourrions parler en revanche d'*absurdité* dans l'acception sartrienne du terme<sup>4</sup>, conscience tragique de la vacuité d'un sens nécessaire, grâce indispensable et donc omniprésente en dépit de son impossible actualisation.

C'est à partir de ce présupposé narratologique que nous voudrions tenter de questionner le dénouement -ou le non-dénouement nervalien- en particulier celui qui termine et conclut

---

<sup>1</sup> Notre titre fait référence à l'ouvrage de Franck Kermode *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Londres, New York, Oxford University Press, 1979.

<sup>2</sup> C'est également sur ce caractère fondamental de la « détermination rétrograde » qu'insiste Jean-Michel Adam : « Pour qu'il y ait récit, il faut que cette temporalité de base soit emportée par une tension : la détermination rétrograde qui fait qu'un récit est tendu vers sa fin (t+n), organisé en fonction de cette situation finale. », J-M Adam, *op. cit.*, p 87.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Seuil, Paris, 1984, p. 45.

<sup>4</sup> « Quand on vit, il n'arrive rien. » déplore le personnage de Roquentin dans *la Nausée*, soulignant une irréductible partition ainsi qu'un antagonisme entre l'art et la vie.

l'intrigue romanesque de *l'Histoire de la Reine du matin et de Soliman prince des génies*, bien près de satisfaire à la définition proposée par le diariste du *Voyage* quand ce dernier affirme:

Puisqu'il est convenu qu'il n'y a que deux sortes de dénouements, le mariage ou la mort, visons du moins à l'un des deux...<sup>5</sup>

Aux fiascos amoureux de Gérard qui égrène tout au long de son périple oriental une série d'échecs ou d'évitements : des grisettes viennoises aux prétendantes cophtes du Caire en passant par la druse Saléma, semble pouvoir s'opposer le succès apparent et *terrestre* d'Adoniram, amant heureux de la reine de Saba, fondateur physique d'une lignée de chair et de sang en la personne d'un fils promis à perpétuer sa « race ». Nous voudrions montrer que loin de constituer une exception dans l'œuvre nervalienne, ce dénouement où le mariage précède de bien près une mort *vraisemblable et nécessaire*, ne représente que la poussée à l'extrême, l'aboutissement ultime de la logique d'un récit rhapsodique absolument constant dans ses structures et caractérisé par le refus de conclure<sup>6</sup>.

En nous basant sur un constat, l'absence d'authentification explicite du statut conclusif d'une séquence textuelle, nous voudrions illustrer l'une des lignes de force les plus opératoires au sein du récit nervalien: la dimension implicite, laquelle s'inscrit incontestablement dans une stratégie argumentative. A l'analyse jusqu'ici majoritairement sémiotique il nous faut donc à présent associer une dimension de pragmatique textuelle, en particulier ce phénomène qu'Umberto Eco intitule la « lecture coopérative ». Rappelons brièvement les enjeux d'une telle pragmatique:

Etudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit, en même temps, être la description des mouvements de lecture qu'il impose<sup>7</sup>.

En refusant d'explicitier la séquence cauchemardesque au cours de laquelle Adoniram voit s'évanouir ses chimères, se contentant de décrire une telle vision sans l'interpréter, le narrateur nervalien peut assurément être rangé dans la catégorie des narrateurs *indignes de confiance*, « *unreliable* » selon la terminologie de Wayne Booth<sup>8</sup>. La stupéfaction du lecteur programmée par le narrateur, inscrite dans une stratégie de *défamiliarisation*, a pour effet paradoxal d'aiguiser sa sagacité interprétative. Paradoxalement, ce que l'on peut nommer un

---

<sup>5</sup> *NPI II*, p. 506.

<sup>6</sup> N'oublions pas l'aphorisme proféré par le diariste à Genève : « Il n'y a de dénouement qu'au théâtre, la vraie vie n'en a jamais », *NPI II*, p. 182.

<sup>7</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduction Par Myriam Bouzaher 1985), Grasset, 1979, p. 10.

<sup>8</sup> Voir Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

non-dénouement dans la mesure où le narrateur refuse en effet d'en authentifier l'existence, opère *a contrario* comme une révélation. De manière très significative, Nerval oblige le lecteur à effectuer par lui-même l'« acte configurant » qu'il a très savamment préprogrammé. Dans un récit où tout fait sens, il est ainsi obligatoire pour le lecteur d'interpréter la vision cauchemardesque d'Adoniram : que *signifie* la mort de ses chimères ? Un tel dénouement implicite engage en effet le lecteur à relire l'intégralité du conte afin d'en sonder la dimension tacite sous-jacente. Certes, ce sont bien deux récits qui entrent ici en concurrence: un récit *explicite* politique et messianique que concurrence l'éternel canevas chimérique amoureux, lequel impose sa présence de manière implicite. A l'intersection de ces deux matériaux narratifs composites gît la question de la mort du héros. Indécidable est dès lors la leçon à en tirer pour le lecteur: Adoniram meurt-il en triomphe pour renaître dans la communauté utopique des Francs-maçons ? Tel serait le dénouement du canevas politique. Meurt-il à l'inverse pour avoir trahi son amour antérieur, arrimage à un univers minéral pré-humain, allégorie régressive intra-utérine ? Il est vraisemblable que cette stratégie de dissimulation reflète l'hésitation de notre auteur à assumer pleinement son statut d'autobiographe. Plus profondément encore, Gérard de Nerval refuse sans doute également d'interpréter rationnellement une scène à caractère symbolique que les mots ne sauraient correctement traduire, incitant donc un lecteur compétent à décoder le sens complexe et dialogique de la vision.

Dans le cadre de ce chapitre où sera interrogée la dimension pragmatique particulièrement complexe du récit nervalien, nous prendrons appui, en premier lieu, sur le dénouement inavoué de l'intrigue amoureuse présidant au conte enchâssé des *Nuits du Ramazân*. En quoi la vision d'Adoniram doit-elle nécessairement être perçue comme un dénouement ? Nous tirerons ensuite toutes les conséquences d'une telle révélation. Catastrophe décrite et non pas commentée par un narrateur d'une rare ambiguïté se refusant à assumer un acte configurant<sup>9</sup>, la vision-révélation oblige le lecteur à effectuer une relecture du conte. Nous envisagerons, ainsi, en quoi la révélation finale impose audit lecteur subtilement manipulé de reconnaître l'existence tacite mais incontestable d'un actant caché. Le personnage féminin du conte s'avère, en effet, littéralement double : irréductiblement clivé entre une part chthonienne antérieure, virtuelle, et une actualisation terrestre sous les traits de la reine de Saba. Corolaire à l'identification de l'actant caché, s'impose également au lecteur la reconnaissance rétrospective d'une intrigue implicite : le roman chimérique inavoué entre en effet en concurrence avec le

---

<sup>9</sup> Le récit nervalien, assuré par un narrateur « non digne de confiance » selon l'expression de Wayne Booth, oblige le lecteur à opérer une lecture interprétative, à la recherche d'un sens présent en latence mais non explicité ni assumé.

conte messianiste orphique, juxtaposition littéralement chimérique. Il sera alors temps d'opérer une synthèse relative à la pragmatique de lecture d'une rare ambiguïté que réclame l'interprétation d'un tel récit, éminemment polyphonique. Si le roman messianique franc-maçon d'Adoniram revêt un aspect singulatif, le canevas amoureux chimérique représente à l'inverse une récurrence dans l'œuvre nervalienne. S'impose alors la question suivante : est-il nécessaire d'en maîtriser les enjeux, c'est-à-dire d'adopter le prisme élargi d'une lecture rétrospective et totalisante pour interpréter *l'Histoire de la reine du matin* ? Optant provisoirement pour une telle hypothèse, il s'agira alors pour nous d'ouvrir dans la seconde partie de ce chapitre l'interprétation du conte oriental à la lumière de l'intertextualité nervalienne interne, envisageant comme viatique de lecture potentiel une rhétorique descriptive de lieux clos propices aux visions, en concurrence avec la trame analytique délivrée quant à elle *a minima* par un narrateur rétif à l'explicitation rationnelle.

Au terme de ce chapitre, la complexité du récit nervalien nous sera apparue comme une évidence. Martelons toutefois tel un axiome que rien n'est gratuit au sein d'un tel texte. Au reste, quelle meilleure preuve de l'unité du récit nervalien que l'envol des chimères d'Adoniram, mythème devant faire retour avec variations dans de nombreux passages de son oeuvre. Une telle scène fait en effet office de jalon de lecture aussi tacite qu'incontestable reliant le pseudo-conte oriental de 1850 aux ouvrages postérieurs à caractère autobiographique *Sylvie*, *Pandora* et *Aurélia*, lesquels mettent en scène un semblable mythème. Preuve également que notre auteur était éminemment attaché à transcrire, fût-ce de manière discrète voire subliminale, un même patron narratif dans tous ses récits. En effet, Nerval n'était pas sans savoir que cette séquence visionnaire ne pourrait être ni identifiée ni *a fortiori* interprétée par tous ses lecteurs. De fait, quand les librettistes Michel Carré et Jules Barbier écriront en 1862 pour Gounod l'opéra *la Reine de Saba* à partir du texte nervalien, cette séquence bizarre, rationnellement invraisemblable, sera évidemment éludée de leur scénario. Or, notre auteur, artiste intègre et intransigent, impose cette séquence telle une confession implicite, appel à la sagacité d'un lecteur compétent. Faisant office de litote, cet apparent point de détail constituera néanmoins le cœur de notre travail d'analyse dans le cadre du présent chapitre. Nous pourrions alors nous poser cette question en apparence absurde : le lecteur idéal nervalien ne serait-il autre que lui-même ?

## 1 Une révélation.

## 1.1 Ce qui se dénoue ou ce qui se perd : les enjeux d'un dénouement implicite.

Avant de sortir par la porte de l'occident, la plus rapprochée de lui, Adoniram jeta la vue sur le fond ténébreux de la salle, et son imagination frappée des statues nombreuses qu'il venait de contempler évoque dans les ombres le fantôme de Tubal-Kaïn. Son œil fixe essaya de percer les ténèbres ; mais la chimère grandit en s'effaçant, atteignit les combles du temple et s'évanouit dans les profondeurs des murs, comme l'ombre portée d'un homme éclairé par un flambeau qui s'éloigne. Un cri plaintif sembla résonner sous les voûtes.

Alors Adoniram se détourna s'appêtant à sortir. Soudain, une forme humaine se détacha du pilastre [...]<sup>10</sup>

Quel est le rapport entre cette vision fantasmagorique à caractère manifestement cauchemardesque et la mort immédiatement consécutive d'Adoniram ? En proposant au lecteur à défaut d'interprétation morale univoque la simple transcription en focalisation interne de la conscience du héros, Nerval joue délibérément sur l'ambiguïté. Cette vision anticipe-t-elle simplement sur la mort ou la justifie-t-elle ? L'emploi de l'adverbe polysémique « alors » est éminemment significatif. Indique-t-il la simple consécution chronologique ou alors une relation de type cause-conséquence ? Le texte doit-il être perçu comme asémantique ou s'inscrit-il résolument dans la logique narrative laquelle joue, ainsi que l'affirme Roland Barthes, sur la substitution de la logique à la chronologie ?<sup>11</sup> En tout état de cause, le flou sémantique volontairement entretenu par cette vision conduit le lecteur alerté à soupçonner derrière la trame du /des récit(s) de surface une structure sous-jacente et cachée productrice d'une signification radicalement différente.

## 1.2 L'actant caché.

### 1.2.1 Une catastrophe.

En transcrivant la disparition finale d'un univers chimérique placé sous l'égide de Tubal-Kaïn, notre auteur met radicalement en question l'existence des lieux occultes dans lesquels Adoniram a pu séjourner, autant d'*antilioux*<sup>12</sup> compensatoires à la médiocrité du monde réel. Tel Dieu pour le *Christ aux Oliviers*, la divinité tutélaire infernale reste muette au moment le plus crucial de l'existence de son adepte, impliquant au sein de la conscience de ce dernier un doute fondamental quant à son existence, partant sur la raison d'être d'une

---

<sup>10</sup> *NPI II*, p. 764.

<sup>11</sup> Relevons encore une fois la réflexion de Roland Barthes dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits* : « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par [...] », *op. cit.*, p.10.

<sup>12</sup> C.G. Dubois définit l'antiliou comme « lieu par la négation duquel s'affirme toute idéologie dominante », « Eléments pour une géométrie des non-lieux », *Romantisme n°1*, 1971, p.187.

imagination productrice de chimères. Et si l'ensemble de ces longs séjours au sein des grottes puis des Enfers n'était qu'illusion pure, arrimage régressif à la chimère antérieure, produit d'une imagination mélancolique? Ainsi que nous l'avons affirmé dans notre premier chapitre, le héros nervalien ne parvient jamais à renoncer au culte primitif unitaire. Tout l'enjeu de la phrase narrative du conte pseudo-oriental consiste à mettre en opposition les forces régénératrices incarnées par Balkis, allégorie d'un certain type de progrès et dont le mot d'ordre pourrait être « les siècles marchent »<sup>13</sup> et l'inpugnable force d'inertie que constitue l'attraction antérieure exercée par le lieu caché, objet constant de la quête nervalienne, crevasse attractive du désir. Certes, Adoniram apparaît comme un héros vainqueur : il effectue avec succès la seconde coulée de la mer d'airain, séduit Balkis, consomme avec elle un hymen sanctionné par la promesse d'un héritier mâle. Au demeurant, la vision cauchemardesque précitée qui achève un pèlerinage mélancolique au sein d'un temple de Jérusalem voué à être définitivement abandonné correspond à un incontestable glissement de l'euphorie à la dysphorie. Quoiqu'une lecture attentive du seul conte permette incontestablement d'éclairer cet aspect, un lecteur familiarisé avec le mythe nervalien aura par ailleurs aisément reconnu dans cet épisode l'une des premières déclinaisons dans l'œuvre de notre auteur de la scène cauchemardesque de l'envol tragique de la déesse : « cri » de la fée, mouvement ascensionnel, expansion spatiale de la femme-paysage au moment d'une disparition qui prouve par l'absurde le poids incontestable de son existence.

### 1.2.2 Négation identitaire et adieu aux muses.

Ayant troqué son rêve « impossible »<sup>14</sup> contre « un bonheur qu'(il) n'avai(t) jamais rêvé »<sup>15</sup>, l'artiste misanthropique, en devenant amant comblé, semble avoir perdu ce qui fondait son identité. Tout se passe, en effet, comme si le suc séminal qui le faisait père abolissait son génie mélancolique, ces deux *humeurs* apparaissant comme mutuellement exclusives. La satisfaction de l'amour terrestre, notamment physique, annihile en effet en lui toute faculté créatrice ainsi qu'il l'avoue à Soliman :

Naguère encore, des mondes s'agitaient dans ma tête embrasée ; mes rêves entrevoyaient des blocs de granit, des palais souterrains avec des forêts de colonnes, et la durée de nos travaux me pesait.

---

<sup>13</sup> *NPI II*, p. 696.

<sup>14</sup> Relevons l'affirmation de son disciple Benoni : « Ta pensée rêve toujours l'impossible. », *Ibid.*, p. 675.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 756.

Aujourd'hui, ma verve s'apaise, la fatigue me berce, le loisir me sourit, et il me semble que ma carrière est terminée<sup>16</sup>.

A l'artiste intègre et tout puissant, pénétré de l'idée qu'il pouvait « tout concevoir », « tout créer » et que la pratique de l'art statuaire conduisait, rivé au passé, à « reproduire des impressions » rétinienne éprouvées à une époque immémoriale, succède en effet une autre conscience identitaire. Une chute vertigineuse de l'autonomie narcissique la plus absolue à l'expérience sacrilège de l'altérité, plongée sans retour au sein de la matière : ainsi pourrait être résumée la crise très courte que transcrit ce pseudo-contes orientales. Certes, tout l'enjeu du récit est de tenter d'articuler ce renoncement/mutilation à l'univers chimérique antérieur à une forme de dépassement par l'amour, assomption de l'artiste misanthropique à travers un destin collectif. Cette transfiguration de la vie terrestre dont le passage par la mort représente la tentative de sublimation sacrée s'inscrit ainsi dans le prolongement des traditions orphiques dont Nerval était un grand adepte. Au demeurant, ce sont bien deux récits distincts qui essaient de se confondre sans y parvenir absolument. L'un, mythe nervalien constant, retrace la destinée individuelle d'un héros amoureux déchiré entre l'image idéale et l'épreuve d'un réel matériel, dialectique aboutissant au doute suprême quant au caractère sacré de l'amour. L'autre, assumé par une voix extérieure, celle du conteur qui connaît la postérité collective du héros, tâche d'inscrire sa destinée au sein d'une épopée communautaire dont il représenterait le socle fondateur. Au demeurant, comment intégrer au message didactique franc-maçon pour lequel Adoniram représente l'allégorie d'une parole sacrée perdue à rechercher la complexité des amours du sculpteur/fondeur pour la reine de Saba ? Plus précisément, comment intégrer le récit de tels amours -indéniablement charnels, choix de la matière au détriment des chimères antérieures qui d'ailleurs en meurent- à l'allégorie franc-maçonne ou orphique ?

Si l'on s'autorise à présent à interpréter, de manière rétrospective, la scène cauchemardesque au miroir du mythe nervalien global, il nous semble légitime de considérer qu'Adoniram représente parmi tous les *avatars* autofictionnels de notre auteur l'amoureux ayant eu le destin le plus heureux. Plus précisément, il peut même se targuer d'être le seul personnage masculin à avoir pu consacrer physiquement l'hymen sans remords apparent. Aucun témoignage de l'auteur à la première personne ni aucun avatar sublimé du « je » -ni Polyphile, ni Hakem, ni même l'ithyphallique Caragueuz !- ne se sont départis d'une « inviolable chasteté »<sup>17</sup> à l'instar de l'initié isiaque. On connaît l'exemple caractéristique du

---

<sup>16</sup> *NPI II*, p. 750. A notre connaissance, seul Jacques Bony dans une note de son *Récit nervalien*, en relation avec la notion de « vocation de l'artiste », a souligné cette révolution identitaire : « n'est-ce pas son amour pour Balkis qui le conduit à délaisser son art ? », *op. cit.*, p. 323.

<sup>17</sup> *NPI III*, p. 620.

narrateur autodiégétique d'*Octavie* qui veut mettre fin à ses jours après l'expérience d'une étreinte charnelle auprès d'une bohémienne napolitaine. Seul, le sultan Abdul-Medjid -mais peut-on considérer cette figure historique authentique comme un double de l'auteur dans la mesure où l'on ne perçoit jamais sa conscience de l'intérieur?<sup>18</sup>- peut connaître sans remords apparent la satisfaction d'amours physiques, inscrites au demeurant au sein d'une cérémonie extrêmement ritualisée visant à sacraliser la sexualité<sup>19</sup>. Or, en profanant par deux fois son culte primitif pour les « dieux éteints et pétrifiés »<sup>20</sup> du monde ancien, brisant une première fois une « statue ébauchée »<sup>21</sup> puis, prêt pour prouver son amour pour Balkis, à « briser (son) œuvre, à la mutiler », Adoniram trahit objectivement quoiqu'inconsciemment la déesse mère au profit de la femme de chair et de sang. Revenons à nouveau sur la scène traumatisante de l'envol de ses chimères. Si le narrateur décrit cette scène sans l'interpréter, il exige du même coup que le lecteur, qui a horreur du vide !, en décode les enjeux. Selon le principe de la litote, la faille sémantique révèle paradoxalement l'importance majeure de cette séquence. Que *signifie*, ainsi, cet épisode ? La connaissance du mythe nervalien global nous en donne vraisemblablement la clé. Nul doute qu'à cet instant crucial, Adoniram ne réalise l'irréductible dualité de l'objet d'amour féminin, clivé entre l'image antérieure idéale et son actualisation imparfaite. Le lecteur peut même en toute rigueur inférer qu'à l'instar du scripteur des *Lettres d'amour*<sup>22</sup>, le statuaire éprouve à cet instant crucial toute la vanité des délices d'une chair que ne sanctifie pas l'amour sacré et son assassinat par les trois compagnons félons -suicide indirect ?- est sans doute à

---

<sup>18</sup> La fréquence des passages où un personnage est perçu en « focalisation interne » selon l'expression de Gérard Genette constitue suivant Yves Ansel l'un des critères permettant de définir le statut de personnage principal. L'auteur applique cette définition à l'étude du *Rouge et du Noir* de Stendhal mais une telle réflexion pourrait être étendue au héros nervalien de récits rédigés à la troisième personne. Voir note 73, page 55.

<sup>19</sup> On pourrait certes mentionner les conquêtes multiples du libertin Restif, d'ailleurs largement gazées par le biographe nervalien, mais ces données biographiques notoires pour tout lecteur permettent ainsi le contournement de l'interdit nervalien portant sur la consommation de l'amour terrestre sans qu'elles impliquent une identification au personnage de la part du je-biographe. Notre auteur exprime par ailleurs un souci très net de se démarquer, en particulier sur le plan « moral », de son objet d'étude. Plus ambiguë nous apparaît en revanche la scène où le jeune Georges, personnage central du *Marquis de Fayolle*, roman inachevé de Nerval, s'adonne aux délices charnels d'un premier baiser, scène d'amour suffisamment rare dans l'œuvre nervalienne pour qu'on la cite : « Leurs cheveux se mêlèrent, -tous deux frissonnèrent de plaisir, et leurs bouches réunies se donnèrent un long et délicieux baiser », *NPI I*, p. 1146. Péché originel quoique perpétré en toute innocence au sein d'une nature bucolique, ces fiançailles « naturelles » s'articulent à une intrigue liée à un secret de famille. Privé d'une mère coupable d'adultère et retirée dans un couvent, Georges, l'enfant trouvé, ne sait pas qu'il aime en Gabrielle sa cousine germaine, nièce de son propre père. Une fatalité oedipienne incestueuse ne l'aurait-elle pas conduit à adorer en sa parente le simulacre rajeuni d'une mère jamais vue ? En tout état de cause, la trame de ce récit inachevé met en scène la séparation entre les deux jeunes gens, rendue inévitable par l'Histoire. En effet, Georges, noble de sang sans le savoir est partisan de la cause révolutionnaire alors que Gabrielle, joyau de sa « race », est attachée à la défense des droits de la noblesse. Ce « baiser initial » cause d'ailleurs de l'expulsion du Paradis de ce nouveau Candide qu'est Georges, est hautement profane voire profanateur de l'image d'une mère strictement drapée au sein de son linceul de religieuse.

<sup>20</sup> *NPI II*, p. 694.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>22</sup> Rappelons que la nouvelle *Octavie* intègre cette lettre.

mettre en parallèle avec la tentation de la mort volontaire exprimée par l'auteur des dites lettres<sup>23</sup>. Certes, ce sont les trois compagnons félons et envieux qui accomplissent le geste homicide mais leur acte, imposé par le chantage d'un Soliman rongé par la jalousie<sup>24</sup>, a donc indirectement parti liée avec le choix assumé par Adoniram de l'amour terrestre ainsi que par son couronnement matériel. Dans la perspective d'une lecture englobante du mythe nervalien, il n'est pas sans intérêt de mettre en regard la figure du statuaire renégat avec celle tant révérée par notre auteur de l'Hippolyte d'Euripide, lequel, à la différence du personnage racinien, n'est épris d'aucune Aricie terrestre. En revanche, vouant un culte exclusif à la chaste Diane, il se détourne de tout amour profane ainsi que le précise le chroniqueur des spectacles :

(Hippolyte) aime Diane, Diane qui vient l'assister à ses derniers moments, Diane la vierge sainte, figure à demi idéale à demi vivante, et ce noble amour platonique le détourne de l'autre, sans lui enlever le mérite de l'avoir repoussé<sup>25</sup>.

A la différence du héros mythologique toutefois, Adoniram, confondant la reine et la déesse, cède de son vivant aux charmes de la matière. S'adonner au culte de la Vénus terrestre correspond *de facto* pour tout héros nervalien à trahir cette Diane symbole de chasteté ou cette Vénus ouranienne évoquée dans l'*Introduction* du *Voyage*. En touchant du doigt son idéal, l'artiste statuaire commet en effet un acte décisif. Rappelons à ce titre l'aphorisme hautement significatif du *Carnet du Caire* :

Les [Dieux] sont des sphinx et tirent puissance d'une idée dont la solution les tue<sup>26</sup>.

Ce dénouement implicite, sans explication « morale » ni réflexion *métanarrative*, apparaît donc pourtant comme extrêmement chargé de sens. En transcrivant la disparition de

---

<sup>23</sup> *NPI I*, p. 720. On pourrait opérer un rapprochement partiel entre le manuscrit d'une des « lettres » d'amour qu'on a longtemps cru destinées à Jenny Colon et la mort d'Adoniram : « [...] cette femme m'avait offert tout le plaisir qui peut exister en dehors des émotions de l'amour. Mais, l'amour manquant [...] tout cela n'était rien. C'est alors que je fus tenté d'aller demander compte à Dieu de mon incomplète existence. » (*NPI I*, p. 1757.) Certes, il n'est ici nulle possibilité de transcendance collective mais il nous semble légitime de considérer que ce scénario romanesque éternel -qui sera aussi celui des nouvelles *Sylvie* et d'*Octavie* qui reprend avec modification le contenu de la lettre d'amour citée- est également au cœur de la destinée d'Adoniram.

<sup>24</sup> Nous nous démarquons en effet sensiblement de la lecture de Gérard Schaeffer qui atténue la responsabilité de Soliman dans la mort de son maître-ouvrier, insistant sur la « passivité » de Soliman, affirmant : « le roi Soliman, menacé dans ses projets, politiques plus qu'amoureux, de mariage avec Balkis, favorisera par son apathie la jalousie des ouvriers. » (Gérard Schaeffer, *op. cit.*, p. 116.) C'est bien au contraire en mettant les trois ouvriers félons dans une position intenable, par un chantage odieux -obtenez le mot de passe ou je vous exécute- que le Roi des Rois les oblige littéralement à exécuter leur maître. C'est donc bien Soliman le véritable homicide d'Adoniram et sa motivation principale est la jalousie, rendue insoutenable par l'incapacité du couple providentiel à avoir su tenir leurs amours secrets.

<sup>25</sup> *L'Artiste*, 7 juillet 1844, *NPI I*, p. 824.

<sup>26</sup> *NPI II*, p. 850.

ses chers sphinx réduits à l'état de chimères, l'artiste témoigne d'une stricte partition : celle opposant l'art et la vie. Anticipant la déploration du Roquentin de la *Nausée* sartrienne, le héros nervalien sait déjà qu'entre « vivre ou raconter » partant créer, « il faut choisir »<sup>27</sup>. On peut de la sorte déduire de ce dénouement allégorique que toute création artistique nervalienne naît d'un manque nécessaire, de la distance mélancolique à ménager entre le sujet et l'objet d'amour. L'espace symbolique de la création, cette zone qu'allégorise le jeu du voile féminin évoqué dans le cadre de notre troisième chapitre, pourrait donc être défini comme une tentative généralisée visant à matérialiser le vide ou l'absence, à conférer, dans une perspective allégorique, une épaisseur protéiforme à l'abstraction. La catastrophe finale du dénouement correspond à la prise de conscience par le héros du caractère abstrait, intangible, de chimères auxquelles tout son art avait consisté à conférer une matérialité ainsi qu'une sublimité artistique. Une question majeure reste toutefois en suspens : pourquoi le narrateur nervalien s'est-il refusé à authentifier par le *medium* d'une voix auctoriale *configurante* le statut conclusif de ce dénouement ? En mettant en concurrence ce canevas narratif romanesque, lequel s'inscrit à l'intérieur de son mythe général, avec plusieurs autres trames -mythe collectif à caractère idéologique de la race rebelle des fils du feu, réponse intertextuelle sous la forme d'une expansion narrative à une énigme du texte biblique- Nerval se refuse (encore) en effet à s'inscrire explicitement dans le genre des confessions. Pudeur, rejet d'un genre qu'il soupçonne d'indécence ou plutôt volonté d'approcher masqué de ce lieu tabou et dangereux que constitue l'absence voire la faute. Evoquer le lieu de la terreur enivrante frappé d'opprobre, où git la monstruosité d'une humanité préadamite punie, n'est en effet pas sans danger pour le psychisme traumatisé du héros nervalien.

### 1.3 La dimension implicite de l'intrigue, le statut problématique des actants.

#### 1.3.1 Une intrigue principale ?

En ne précisant pas explicitement et de manière unilatérale la logique dynamique de son récit, Nerval joue sur la dialectique entre l'exhibé et le dissimulé, l'intime. Quel est, en effet, le héros de ce récit ? Soliman ? Adoniram ? Balkis ? Quelle en est l'intrigue principale ? L'apostasie du Roi des Hébreux ? Une histoire d'amour ? Le message et la postérité d'Adoniram, figure ancestrale de la Franc-maçonnerie, voire du socialisme ? Il est révélateur que le conte oriental se termine par un retour en force du personnage de Salomon, témoignant

---

<sup>27</sup> « Il faut choisir : vivre ou raconter. », Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Folio, 1938, p. 231.

du souci de l'auteur de se rattacher à l'une des motivations intertextuelles de départ née d'une faille dans l'écriture vétérotestamentaire : pourquoi Salomon a-t-il renié son Dieu ? En quoi cette apostasie aurait-elle partie liée avec la visite de la reine de Saba ? Le conteur nervalien peut conclure sans ambages :

Pour oublier la reine et donner le change à sa fatale passion, Soliman fit chercher partout des femmes étrangères qu'il épousa selon des rites impies, et qui l'initèrent au culte idolâtre des images<sup>28</sup>.

Si l'acte configurant justifie ici *a minima* et *in extremis* la logique intertextuelle d'un texte se rattachant au vaste domaine des paraphrases ou des expansions bibliques, cette synthèse explicite cache mal la volonté sous-jacente de la part de Nerval de raconter sa propre histoire, indépendamment par ailleurs du message politique au sens large qui constitue une autre dynamique et que nous évoquerons dans les chapitres 5, 6 et 7 de notre première partie. Pourquoi entourer ce *mythos* personnel de tant de voiles ? Mentionnons tout d'abord une possible réticence à exhiber l'intimité sans tomber dans l'impudeur, écueil que déplore le biographe de Restif :

Le goût des autobiographies, des mémoires et des confessions ou confidences, -qui, comme une maladie périodique, se rencontre de temps à autre dans notre siècle, -était devenu une fureur dans les dernières années du siècle précédent<sup>29</sup>.

Comment en effet sans indécence oser endosser ce « terrible moi de Montaigne ou de Pascal »<sup>30</sup> ? Outre ce risque, on pourrait aussi alléguer une autre raison : le *Voyage en Orient* dans son ensemble témoigne d'une volonté de maîtrise : prouver à la fois le talent littéraire mais aussi le rétablissement de la santé mentale et donc la mise à l'écart de toute mention explicite des chimères obsédantes. Plus profondément, il semble surtout que Nerval ait su tirer parti, avant de se livrer plus tard à l'expression davantage assumée d'une voix autobiographique, des contraintes d'un masque oriental autorisant avec vraisemblance une approche des fantasmes intimes les moins dicibles. On a vu de quelle manière se masquer sous les traits du calife Hakem, notoirement fou, lui permettait de superposer la pulsion érotique incestueuse coupable et l'acte protecteur de mise à distance ainsi que d'idéalisation de la femme. L'expression d'une telle conjugaison de pulsions antagonistes aurait été rendue problématique sous la plume dûment attestée d'un « je » autobiographique, engoncé dans son statut élégiaque ou humoristique. En s'affublant d'une identité de substitution: « idéal du moi »<sup>31</sup> incarné par Adoniram, Nerval

---

<sup>28</sup> *NPI II*, p. 769.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 995.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1200.

<sup>31</sup> On rappellera la distinction lacanienne reprise par Gabrielle Chamarat-Malandain dans *Nerval ou l'Incendie du théâtre* entre « moi idéal » et « idéal du moi ». « Le moi idéal (Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la*

projette sous la forme d'un psychodrame allégorique le canevas de son drame intime. Le détour oriental permet en premier lieu d'approcher de la manière la plus adéquate possible de la nature essentiellement intangible de l'objet caché, nébuleuse protéiforme d'un objet d'amour à jamais perdu pour le mélancolique. Prologue à la nouvelle *Sylvie* qui, comme nous l'avons envisagé, présente des structures narratives comparables, *l'Histoire de la Reine du matin* approche peut-être davantage de l'identité protéiforme et littéralement *inhumaine* de cet objet perdu que dans le cadre de la nouvelle valoisienne. A l'anthropomorphisme et aux filtres culturels des scènes « nocturnes » de *Sylvie*<sup>32</sup> -Adrienne qui chante puis qui incarne un ange en jouant un mystère- le conte oriental préfère un univers minéral pétrifié, non humain, antérieur même à toute vie organique. Nerval tire, de fait, parti de deux « vraisemblances » génériques distinctes d'un texte à l'autre. L'espace occulte incarné, personnifié par Adrienne correspond au registre élégiaque, tel qu'il fut théorisé par Schlegel -auteur d'ailleurs traduit par Nerval- puis popularisé par exemple par Lamartine, lequel associe un visage féminin à un paysage marqué par l'absence. L'ailleurs oriental, en revanche, prend appui sur un imaginaire caïnite, mi-partie d'orientalisme classique inspiré par d'Herbelot mi-partie de variations intertextuelles autour de la *Genèse* ou du *Livre d'Hénoch*. Cette nébuleuse culturelle était très en vogue dans les années 1840, engouement dont témoigne un spectacle du *Diorama* intitulé *Le Déluge* dont Nerval se fit le chroniqueur et que transcrit un article de *l'Artiste* du 15 septembre 1844<sup>33</sup>. A l'incarnation élégiaque, souvenir-écran qui cristallise le manque sous les traits d'une femme-œuvre d'art, l'imaginaire d'Hénochia oppose une redéfinition « élémentaire » de l'actant : non plus femme mais « grand spectacle joué par les éléments : l'air, l'eau, la terre, le feu, ces quatre antiques personnages »<sup>34</sup>. Labile à toute influence, Nerval s'inspire de la culture de son temps -fût-elle de consommation- pour composer son univers intime. L'évocation d'une forêt minérale composée de colosses pétrifiés permet au diariste mélancolique de donner une forme et une esthétique paradoxales à cet auto-enfermement narcissique qui le rattache à l'indépassable *imago* maternelle. La déclinaison d'un univers minéral et pétrifié s'inscrit dans cette zone

---

*psychanalyse* : « Formation intrapsychique que certains auteurs, la différenciant de *l'idéal du moi* définissent comme un idéal de toute-puissance narcissique forgé sur le modèle du narcissisme infantile ») est, pour Lacan, une formation narcissique trouvant son origine dans le stade du miroir et appartenant au registre de l'imaginaire. Par opposition, l'idéal du moi est un idéal socialisé, un « modèle » permettant au sujet son insertion dans le monde social. » (Gabrielle Chamarat-Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre*, Paris, Corti, 1986. p. 160)

<sup>32</sup> Rappelons que Nerval rattache de manière explicite *Sylvie* au genre du roman rustique mis à l'honneur par George Sand, partant aux registres et poncifs implicites afférents.

<sup>33</sup> N'oublions pas les nombreuses créations autour du mythe de Caïn qui fascine la génération romantique et dont Nerval se fait le compilateur dans son commentaire du spectacle du *Diorama*. Il mentionne successivement *Les Amours des anges* de Thomas Moore, *Caïn* de Lord Byron puis le plus ancien *Paradis Perdu* de Milton et la *Chute d'un ange* de Lamartine, *NPI I*, p. 841.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 840.

fantasmatique qu'Antonia Fonyi définit en ces termes : « cette « invincible déesse » [...] représente l'imgo de la mère primitive celle dont le corps sans structures, sans contours, indéfini, infini, universel, donne la vie et la mort »<sup>35</sup>. Avant que Baudelaire n'ait popularisé le paradoxe des fleurs malades, Nerval entend déjà magnifier sous la forme de « fleurs » minérales infernales la *terre gaste* de la mélancolie, lieu du deuil impossible d'un objet essentiellement absent.

### 1.3.2 Quel est l'actant-sujet principal?

Avant d'envisager en quoi la transcription de l'univers enfoui du lieu clos sous la forme de trois scènes fantasmatiques évolutives s'inscrit dans une esthétique et une rhétorique du grotesque sublime, nous nous questionnerons sur une autre ambiguïté que maintient à dessein le caractère non-explicite du dénouement du récit. La difficulté à reconnaître une trame narrative spécifique se double en effet pour le lecteur d'une ambiguïté à s'identifier de manière unilatérale à un personnage. Si un *lecteur idéal*<sup>36</sup> familiarisé avec la structure mythique du récit nervalien peut identifier le caractère conclusif de la disparition des chimères adoniramites, il lui faut également décoder le sens d'une scission quadripartite des actants. Nerval dissimule en effet également sa confiance en clivant son identité composite sous la forme d'un véritable psychodrame. En scindant le personnage global de Salomon en deux entités opposées mais complémentaires, notre auteur se projette de fait doublement. Certes, la plupart des commentateurs l'ont assimilé au fondateur architecte et statuaire Adoniram mais on pourrait également identifier de secrètes affinités entre le vieillissant Soliman arcabouté à sa volonté angoissée d'immortalité, solidement arrimé à la matière et un diariste déplorant également la fuite de ses jeunes ans, fasciné tout comme le roi hébreux par les vertus de régénération promises par la déesse Isis. D'ailleurs, si l'on reprend les termes du *Carnet du Caire*, document faisant office de témoignage lacunaire d'une genèse de l'œuvre, Adoniram n'est autre que « le double de Salomon »<sup>37</sup>, son nom ne représentant d'ailleurs qu'un *hapax*<sup>38</sup> au sein de l'œuvre nervalienne alors que la figure de Salomon apparaît quant à elle comme une constante, intégrée de manière significative à la famille mythique dont se réclame le scripteur d'une version manuscrite d'*Aurélia*<sup>39</sup>. Tout se passe d'ailleurs comme si Soliman et Adoniram se contaminaient réciproquement. Parallèlement à la trajectoire du fils du feu qui, faisant

---

<sup>35</sup> Michel Brix, Claude Pichois, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995, p.209.

<sup>36</sup> Le terme est à envisager dans le sens forgé par Umberto Eco dans son ouvrage de référence *Lector in fabula*.

<sup>37</sup> *NPI II*, p. 847.

<sup>38</sup> Nous nous autorisons à adapter ce terme de spécialité relevant de la lexicologie à notre analyse à caractère narratologique.

<sup>39</sup> *NPI I*, p. 754.

l'expérience de la matière, abandonne son culte « idolâtre » de l'image pour une expérience sans retour de la vie, Soliman -secrètement séduit non seulement par Balkis mais peut-être aussi par le jeune artiste qu'il trouve « très beau »<sup>40</sup> - embrassant par dépit le paganisme est initié par ses « femmes étrangères » « au culte idolâtre des images »<sup>41</sup>. Nous verrons dans la seconde partie de ce chapitre à quel point en termes psychologiques mais aussi politiques au sens large les identités des deux personnages sont étroitement imbriquées, à l'image du symbolique temple de Jérusalem dont Salomon est l'architecte et Adoniram le statuaire<sup>42</sup>. En nous interrogeant plus loin sur la spécificité des séquences de « visions » qui scandent le conte oriental et qui ne transcrivent en focalisation interne que les perceptions du seul Adoniram, nous pourrions cependant considérer la récurrence de ce mode de perception comme un critère décisif de définition du personnage comme actant/sujet principal. Cette dualité masculine revêt comme en miroir sa contrepartie partielle dans le clivage manifeste qui scinde lui aussi l'objet féminin en deux parties distinctes. A la terrestre Balkis, qui, quoique reine est également voire avant tout femme de chair et de sang, partie prenante de la zone duelle du réel, s'oppose la chimère du lieu d'attraction protéiforme nécessairement absent. Précisons à ce titre que la reine est soumise aux erreurs de jugement : don sacrilège de l'anneau familial à Salomon, foi absolue en la raison, coquetterie, souci terrestre de la séduction, mauvaise lecture des signes. Comment, arguant de dons de voyance, n'anticipe-t-elle pas la mort de son époux ? Rappelons également que ce n'est qu'en raison d'une méprise qu'Adoniram assimile Balkis à la déesse Isis, confondant la déesse et la femme :

Déesse adorable et funeste !...Hélas ! Pourquoi faut-il que mes yeux aient vu cette perle de l'Arabie !<sup>43</sup>

Ce n'est qu'au stade cauchemardesque du dénouement sur lequel nous nous penchons que le héros prend conscience d'une incontestable dualité féminine, partition dont atteste la mort de la chimère. Indéniablement en effet, *quelque chose* meurt dans ce dénouement

---

<sup>40</sup> *NPI II*, p. 750.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 768.

<sup>42</sup> Plus précisément, les deux hommes mettent en concurrence au sein même de l'espace intérieur du Temple – zone hybride- les statues qu'ils ont l'un et l'autre conçues : sous l'œil critique de Balkis dont la préférence va évidemment à l'art caïnite, les chérubins dorés du matériel Soliman s'opposent aux chimères de l'artiste mélancolique. En ce qui concerne le caractère complémentaire des personnages d'Adoniram et de Soliman, relevons encore la note très significative des *Carnets du Caire* témoignant de la genèse textuelle : « les effluves de l'un à l'autre. Les meilleures parties de lui allaient animer l'autre. (antipodes) », *NPI II*, p. 848.

<sup>43</sup> *NPI II*, p. 699.

implicite, fût-ce ce territoire du rêve -autre réel, incarné pour le rêveur et que tue la prose- évoqué par le diariste au Caire :

Il est certain que le rêve est une seconde vie dont il faut tenir compte. [...] On rit beaucoup en France des démons qu'enfante le sommeil, et l'on n'y reconnaît que le produit de l'imagination exaltée ; mais cela *n'en existe-t-il pas moins relativement à nous*, et n'éprouvons-nous pas dans cet état toutes les sensations de la vie réelle ?<sup>44</sup>

Le rêve ou son équivalent la folie ? dont on sait que le célèbre aliéniste Jacques-Joseph Moreau de Tours la définissait comme « le rêve de l'homme éveillé »<sup>45</sup>.

De quelle manière l'auteur entendait-il que le lecteur interprète ce dénouement, en particulier sur le plan axiologique : triomphe ou désastre ? De toute évidence, le lecteur est ici mis face à une situation où il lui est bien difficile de conclure de manière unilatérale. Ainsi que nous l'envisagerons dans notre chapitre 2.2, ce sont bien deux réalités qui semblent ici se conjuguer: d'une part, une vérité terrestre en fonction de laquelle Balkis commettrait effectivement des erreurs ; d'autre part une réalité littéralement surnaturelle. « A son insu »<sup>46</sup>, chacun des personnages serait alors manipulé par une puissance transcendante, inaccessible au demeurant au jugement purement humain.

## 2 Le grotesque sublime : esthétique et syntaxe.

Après avoir envisagé en quoi la sagacité du lecteur était sollicitée afin qu'il identifie comme dénouement la transcription exempte de tout commentaire de l'évanouissement des chimères dans la conscience d'Adoniram, nous voudrions tenter d'inscrire ce moment fondamental à l'intérieur de la syntaxe globale de la phrase narrative nervalienne, agencement structurel indissociable d'enjeux esthétiques et éthiques. Troisième et dernier terme d'une séquence *nocturne*, visions intimes d'un univers « grotesque » au sens littéral du terme, cet événement est à inscrire à l'intérieur d'une démarche paradoxale visant à ériger comme crédo esthétique et posture éthique le grotesque sublime.

### 2.1 Le grotesque sublime : un paradoxe.

Voué à rendre un culte à l'absence, l'art caïnite d'Adoniram, sculpteur et statuaire, consiste à peupler l'intolérable vide -cette place que la mort de Dieu a laissée vacante selon le

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>45</sup> Jacques-Joseph Moreau de Tours, *De l'Identité de l'état de rêve et de la folie*, *Annales médico-psychologiques*, 1855, Troisième série, vol.1, p. 402.

<sup>46</sup> *NPI II*, p. 693.

biographe de Quintus Aucler<sup>47</sup>- d'allégories qu'il dote de vie. Tant que dure l'illusion, c'est-à-dire que se maintient la distance entre le sujet et l'objet, l'allégorie d'une chimère incarnée se décline sous forme matérielle et artistique. Adoniram énonce de manière très claire les canons de son art : poser la figure d'un sphinx souriant lequel fixe le ciel en signe de défi, symbole d'une rébellion généralisée comme fondement de son éthique et de son esthétique. Jusqu'à quel point cet anti-crédô paradoxal, à la fois esthétique, mais aussi idéologique, lequel naît du refus, de la négation, pourrait-il être constructif ? Rappelons en premier lieu, un célèbre passage de la *Préface de Cromwell* :

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense<sup>48</sup>.

Les propos d'Adoniram semblent faire écho à cette affirmation :

[...] à côté de l'homme et des animaux existants, que ne cherches-tu de même des formes inconnues, des êtres innommés, des incarnations devant lesquelles l'homme a reculé, des accouplements terribles, des figures propres à répandre le respect, la gaieté, la stupeur ou l'effroi !<sup>49</sup>

Née de visions non datables au sein d'une grotte mythique libanaise, berceau pour Nerval de tous les cultes, cette esthétique vise, dans un mouvement révolutionnaire carnavalesque, à réinvestir le grotesque de manière positive. En s'emparant de ce crédô emblématique du second romantisme, Nerval-Adoniram, ramenant le terme à son étymologie renaissante -ce « grottesque » né des fouilles archéologiques de la *Domus Aurea*- en dépouille tout aspect ridicule ou comique et invente, en écho au Victor Hugo de la *Préface de Cromwell* un « grotesque sublime ». En posant comme « tradition » de son art de la statuaire la reproduction de monstres : « sphinx », « cynocéphales », etc., créatures procédant d'un « accouplement terrible », Nerval *alias* Adoniram entend ainsi opérer un réinvestissement axiologique à l'égard de notions discréditées par les *doxas* classiques. Il ne s'agit pas seulement ici, à l'instar de la démarche présidant aux *Grotesques* de Gautier, aux *Excentriques* de Champfleury ou à ses propres *Illuminés*, de réhabiliter la mémoire d'auteurs injustement oubliés en « restaur(ant) de vieilles toiles »<sup>50</sup> mais de manière plus ambitieuse encore d'opérer un absolu renversement axiologique : le laid, le monstrueux sont érigés en sublime. De toute évidence, Nerval s'inspire comme bon nombre de ses contemporains du « grottesca » renaissant. Aussi est-il significatif que notre auteur décline certains des motifs ornementaux

---

<sup>47</sup> « L'objet détruit, il reste la place, encore sacrée pour beaucoup d'hommes. », *NPI II*, p. 1138.

<sup>48</sup> Victor Hugo, *Œuvres complètes, Cromwell, Hernani*, Librairie Ollendorff, 1912, [Volume 23] - Théâtre, tome I, p. 16.

<sup>49</sup> *NPI II*, p. 675.

<sup>50</sup> *NPI II*, p. 885.

emblématiques de cette esthétique à caractère initialement décoratif tels que la chimère ou l'arabesque. Or, ce qui distingue le Nerval de *l'Histoire de la Reine du matin* de l'approche par exemple de son ami Gautier, est qu'il nie le contraste et la partition entre le centre sublime et les marges grotesques, dialectique déjà évoquée de manière significative par Montaigne lequel pose cet art du contraste comme métaphore de sa propre démarche de composition narrative<sup>51</sup>. A l'unisson de sa génération, Nerval ne cesse d'affirmer son engouement pour une esthétique du contraste, ne serait-ce que celle qui oppose de manière emblématique l'ombre à la clarté, la brune et la blonde, etc. Pour ce qui concerne *L'Histoire de la Reine du matin* en revanche, tout se passe comme si la marge grotesque en devenant sublime avait rendue caduque l'existence du centre et lui avait substitué ses valeurs, utopie luciférienne d'une réhabilitation esthétique indissociable d'enjeux politiques et sociaux comme nous l'envisagerons.

De cette annexion par la marge des valeurs dominantes témoigne le conteur de la légende quand il prédit, par la bouche de Balkis, une postérité toute classique à cette anti-esthétique. La reine visionnaire complimente l'artiste hétérodoxe et s'oppose implicitement à un Soliman arcabouté à son néo-classicisme hiératique :

Si votre œuvre est belle et sublime, affirma la reine avec entraînement, elle sera orthodoxe et pour être orthodoxe à son tour, la postérité vous copiera<sup>52</sup>.

Ce relativisme esthétique est évidemment à opposer aux canons classiques, d'Horace à La Bruyère, et indirectement à l'anachronisme d'un XIX<sup>ème</sup> siècle cherchant à s'y rattacher. De manière plus significative encore, Nerval se démarque ici du Victor Hugo de la préface de *Cromwell* pour lequel le grotesque, aussi fondamental soit-il pour la pensée moderne, reste distinct du sublime avec lequel il crée une dialectique féconde. Certes, selon le rédacteur de la *Préface*, sous l'œil surhumain du Créateur, le laid est relatif, représentant « un détail d'un grand ensemble qui nous échappe et qui s'harmonise non pas avec l'homme mais avec la création toute entière. »<sup>53</sup> Pour Nerval *alias* Adoniram en revanche, nulle laideur, partant nul comique

---

<sup>51</sup> En envisageant son livre sous la forme d'un tombeau à La Boétie, Montaigne définit sa composition comme un art du contraste rappelant le grotesque pictural : au centre sublime de l'ouvrage où devait initialement être enchâssé *L'Essai sur la servitude volontaire* de l'ami défunt s'opposent comme excroissances fantasques les *Essais* de l'ami survivant. Relevons à titre indicatif ce passage de *De l'Amitié* (I, 28) où le philosophe insiste sur cette esthétique du contraste : « Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vide tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté. Que sont-ce aussi ici, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite, ni proportion que fortuite ? », Michel de Montaigne, *Essais*, I, 28.

<sup>52</sup> *NPI II*, p. 655.

<sup>53</sup> Victor Hugo, *op. cit.*, p. 19.

si l'on suit la leçon de la *Poétique* d'Aristote<sup>54</sup>, ne procède de cet art chimérique mais une « terreur enivrante », susceptible d'inspirer « respect, gaieté, stupeur ou effroi » Il s'agit, dans une perspective carnavalesque et/mais sérieuse d'inverser, dans un geste luciférien ou caïnite, les polarités en place : Adonaï devient Kaïn, l'ouvrier devient roi, l'enfer paradis, etc. Si nul comique n'est donc suscité par la représentation chimérique, le lecteur peut toutefois déceler, en adoptant une posture de lecture surplombante de l'œuvre, une forme d'ironie tragique de la part de l'auteur. Au moment où Adoniram, *Christ aux Oliviers* à rebours appelle en vain sa divinité tutélaire, l'allégorie matérialisée, sublimée trahit en disparaissant sa véritable essence, laquelle est abstraite. « (Prendre) au sérieux les inventions des poètes »<sup>55</sup> ainsi que l'affirme le scripteur d'*Aurélia*, combler la place vide laissée par la mort de Dieu en la garnissant de monstrueux enfantements à l'image d'un Prométhée père incestueux d'une hybride Pandora, telle est bien la chimère -toute abstraite et cérébrale- de Nerval. En posant la création de chimères comme crédo artistique, Nerval n'est pas sans s'essayer à récrire l'« *Eloge de la Folie* »<sup>56</sup>, dessein évoqué par le préfacier des *Illuminés*. C'est bien en définitive la grimace du fou, dans un geste de rébellion luciférienne, qu'il s'agit de restaurer dans sa splendeur.

## 2.2 Fonction syntaxique des scènes infernales.

[...] no light, but rather darkness visible<sup>57</sup>.

L'imaginaire de la grotte et de ses déclinaisons -dont l'enfer caïnite est l'extension hyperbolique et le théâtre la dégradation moderne- représente une constante dans l'œuvre nervalienne. Quelle fonction syntaxique revêtent ces séquences récurrentes au sein de la phrase narrative globale ?

### 2.2.1 Définition.

Avant de nous interroger sur la logique dynamique et évolutive qui détermine l'agencement des trois scènes « nocturnes » fondamentales, lesquelles marquent des jalons à l'intérieur du développement de la phrase narrative de *l'Histoire de la Reine du matin*, nous aimerions proposer une définition de la particularité fonctionnelle de ces scènes intimes. Ainsi

---

<sup>54</sup> Rappelons la célèbre définition proposée dans la *Poétique* : « car le comique est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage, de même que le masque comique est laid et difforme, sans exprimer la douleur. », *Poétique*, trad. Odette Bellevue et Séverine Auffret, 2001, Éd. Mille et une nuits, p. 15.

<sup>55</sup> *NPI III*, p. 696.

<sup>56</sup> *NPI II*, p. 885.

<sup>57</sup> John Milton, *Le Paradis perdu*, Paris, 1965, Aubier-Montaigne, trad. Pierre Messiaen, III, 53-55, *Complete Poetical Works*, edited by Douglas Bush, Harvard University, Boston, 1965, p. 63.

que nous l'avons précédemment mentionné, ces scènes d'introspection, présentées en focalisation interne, strictement inscrites dans la conscience du personnage principal, représentent le contrepoint de la trame narrative *diurne*. Cette trame revêt bien souvent, quant à elle, l'aspect d'un script de théâtre, assorti de didascalies narrativisées sans que les profondeurs de la psyché du personnage n'y paraissent dévoilées. N'oublions pas, en effet, que le manuscrit de départ du conte, document sans doute disparu, était un livret d'opéra. Antithèse à ces scènes *diurnes* proches majoritairement de ce que Gérard Genette nomme la focalisation zéro, les trouées *nocturnes* témoignent à l'inverse des profondeurs de la conscience d'un héros déchiré. Il est par ailleurs important de noter qu'alors que cette trame *émergée* s'inscrit, pour chacun des récits nervaliens, à l'intérieur d'un univers générique à chaque fois nouveau ainsi qu'au sein d'un scénario de surface en apparence inédit, les scènes intimes déclinent, non sans toutefois proposer des variantes et des déplacements, une série de myèmes récurrents.

Ces séquences, émanation fantomatique d'un passé qui ne passe pas<sup>58</sup>, font office de verrou à toute tentative du je visant à dépasser la fusion identitaire avec l'*imago* maternelle. Elles revêtent, par ailleurs, une fonction doublement *apocalyptique* : envers du décor émergé, elles en révèlent le sens caché et suppléent *de facto*, pour un lecteur initié au mythe nervalien, au caractère explicite d'un commentaire auctorial *stricto sensu*. Tel le rêve prémonitoire, elles possèdent également une force performative: elles déterminent et annoncent l'action<sup>59</sup>. Scènes évolutives, ces séquences nocturnes à la fonction à la fois herméneutique et performative sont étroitement inscrites dans le temps composé d'une phrase narrative dont elles représentent des syntagmes en interaction directe avec le déploiement global de l'action. « Univers magique »<sup>60</sup> pour le scripteur d'*Aurélia*, ces visions, loin d'être hypostasiées dans un passé inaccessible, sont appelées par la nécessité logique du récit au sein de la conscience une et unique d'un héros dont la crise se joue dans la contemporanéité. Contaminé par l'action scénique de surface, en particulier par l'urgence d'interpréter un réel incompréhensible, ce passé -longtemps tabou en

---

<sup>58</sup> Les scènes *nocturnes* de Nerval représentent la version personnalisée par notre auteur de l'engouement de tout son siècle pour le magnétisme ou, plus tard, le spiritisme. Dans l'ouvrage qu'il consacre aux fantômes, Daniel Sangsue montre bien que le visionnaire est celui qui n'admet pas la rupture constituée par la mort : « Le visionnaire de fantômes est en effet un mortel qui n'accepte pas la rupture entre la vie et la mort et qui souffre de l'impossibilité d'un lien posthume. », Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et morts-vivants, essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Corti, 2011, p. 114.

<sup>59</sup> Comme nous l'avons évoqué dans notre second chapitre, la juxtaposition par Nerval de syntagmes narratifs récurrents dans son œuvre induit une relation implicite de cause à effet. Pour donner un exemple significatif, il semble bien que la *catabase* d'Adoniram, *apocalypse* régénératrice et expiatoire, trouve son origine dans le terrible et mortifère échec de la coulée de la mer d'airain. La vision onirique par laquelle le héros est initié à une forme de connaissance ésotérique supérieure lui permet par ailleurs en retour de réparer l'œuvre avortée, la vision remplissant ainsi une fonction performative.

<sup>60</sup> *NPI III*, p. 721.

ce qui concerne Adoniram- est littéralement convoqué. Au réconfort triomphal de la madeleine ou des autres souvenirs proustiens, ce « un peu de temps à l'état pur »<sup>61</sup> que le souvenir involontaire permet de ressusciter, s'oppose la fragilité et labilité du lieu (imparfaitement) clos nervalien. Le passé, quelque rempart protecteur qu'on lui assigne, est recreation du présent selon la définition fondamentale de Saint-Augustin, et donc soumis à toutes les refontes, recompositions et profanations<sup>62</sup>. Rappelons à ce titre la précision significative émise par l'aïeul mythique mis en scène lors de la première *catabase* du héros d'*Aurélia*:

La terre où nous avons vécu est toujours le théâtre où se nouent et se dénouent nos destinées. [...] Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous<sup>63</sup>.

Peut-on dès lors encore parler de souvenir comme le voudrait l'expression euphémistique de la nouvelle *Sylvie* ou plutôt de descente aux enfers, d'*apocalypse* au sens littéral du terme, lieu commun de la topographie imaginaire romantique mais syntagme fondamental et intime de l'imaginaire nervalien ?

Tenter d'approcher la spécificité de ces séquences « visionnaires » implique également de revenir sur la possibilité d'identifier un sujet/actant principal du récit. Certes, le narrateur nervalien pratique ce que Georges Blin nomme le *réalisme subjectif*, pénétrant tour à tour de manière diversement profonde la conscience de chacun des personnages principaux, de Soliman à Balkis en passant évidemment par Adoniram. Dans la mesure où le lecteur apparaît successivement transposé dans l'intimité de chacun des personnages, il semblerait que ce mode d'appréhension de leur conscience -à dimension variable- ne puisse pas constituer un critère de différenciation concernant leur statut narratif ou leur prééminence relative. S'opposent cependant deux niveaux de profondeur : à l'incursion superficielle des perceptions de Balkis ou de Soliman, transformation narrative de l'aparté ou du monologue de théâtre -n'oublions pas en effet que le texte d'origine était destiné à la représentation- s'opposent des scènes *visionnaires* qui sont l'apanage du seul Adoniram. En contrepoint à de brèves intrusions au sein de la conscience des personnages, lesquelles, superficielles, se traduisent en mots, il faut donc identifier des scènes fantasmagoriques, apanage incontesté du fondeur-statuaire. Ces séquences adoptant une restriction focale permettent au lecteur de se glisser dans l'imagination délirante

---

<sup>61</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Folio, Poche, Paris, 1978, p. 342.

<sup>62</sup> Rappelons encore la définition proposée au livre XI des Confessions par l'évêque d'Hippone du triple présent: « Où qu'elles soient, les choses futures ou passées n'y sont que comme présentes » (XI, 18, 23) découverte suivie de sa corollaire : « Il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. », Saint Augustin, *Les Confessions 11, 18, 23*, « Bibliothèque augustinienne », t. 14, 1962, p. 274, in Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 30.

<sup>63</sup> *NPI III*, p. 704.

du héros. Certes, la focalisation interne n'est pas ici mise au service de ce que William James nomme « *stream of consciousness* » ou des *tropismes* chers à Nathalie Sarraute. S'il n'est donc pas question chez Nerval d'analyse psychologique profonde au sens littéral du terme, les séquences où Adoniram explore l'univers occulte et enfoui de ses grottes n'en transcrivent pas moins, mais sous forme allégorique, les secrets les plus intimes de sa psyché. A la transcription d'une conscience superficielle que les mots pourraient traduire tel un monologue de théâtre, Nerval substitue le mode allégorique de la vision. Il s'agit déjà bien, anticipant sur la rhétorique mise en œuvre dans les derniers écrits de notre auteur, d'envisager l'existence d'un autre mode d'accès au sens, au-delà de la raison et de la froide logique des mots<sup>64</sup>. En usant de ce mode herméneutique proche de la révélation mystique, Nerval ouvre d'une part sur la possibilité d'une raison *supernaturaliste* mais se ménage surtout un espace rhétorique ambivalent lui permettant à la fois d'exposer sur le mode descriptif l'existence de cette vérité allégorique tout en s'abstenant de la commenter pas plus que de la prendre objectivement à son compte. De fait, s'imposerait, au stade de la vision cauchemardesque de la mort des chimères, une transcription à caractère psychologique des impressions éprouvées par l'artiste traumatisé. En refusant un commentaire que la logique textuelle imposerait, Nerval pratique une forme indirecte de ce que Gérard Genette nomme *paralipse*, mensonge par omission, dialectique articulant révélation et dénégation, rupture d'un contrat de confiance tacite engagé avec le lecteur, lequel consisterait à lui fournir toutes les informations nécessaires à une bonne com-préhension (au sens kantien du terme) de son récit<sup>65</sup>. Cette occultation, que redouble la grande occultation frappant le personnage de Balkis après la mort de son époux, contribue ainsi à approcher au plus près de la fissure existentielle du héros nervalien. Si la Vérité existe nécessairement, elle ne se présente que morcelée, inaccessible à une intelligence globale, *a fortiori* par l'intermédiaire de la vulgaire raison. De manière significative, le seul personnage qui semble parfaitement *lisible*, dont tous les actes soient soigneusement légitimés par un commentaire, émanant soit du personnage lui-même, soit du conteur, est le superficiel et matérialiste Soliman.

C'est donc bien en identifiant la récurrence de telles intrusions au sein de la conscience du personnage sur le mode visionnaire -un procédé relevant donc des compétences narratologiques du lecteur- que l'on pourrait se permettre de définir Adoniram comme actant/sujet principal du conte. Par contraste, on ne saurait trop insister sur l'importance de

---

<sup>64</sup> Brian Juden, évoquant spécifiquement *Aurélia* propose de définir en ces termes ce mode de transcription: « communication directe par images plastiques », Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Genève, Slatkine reprints, [1972]1984, p. 664

<sup>65</sup> Gérard Genette définit la paralipse comme la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type (de point de vue) adopté » (*Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.44).

l'occultation finale réservée au personnage de la reine de Saba. En effet, le texte abandonne ce personnage fondamental qui donne son titre au conte au moment où, après avoir administré à Soliman un narcotique, elle s'apprête à fuir la Judée, résolue à rejoindre son « époux » Adoniram dont elle ne semble jamais avoir anticipé la mort. Cet abandon de Balkis par le récit au profit d'un réinvestissement exclusif du personnage de Salomon n'est pas sans poser de singuliers problèmes d'interprétation. Pourquoi cette souveraine forte de sa « prudence », secondée par des alliés aux pouvoirs surnaturels (Sarahil, Hud-Hud) n'a-t-elle pu prévoir la mort de son époux ? Quel rôle joue-t-elle, partant la femme dont elle est l'allégorie, dans l'univers nervalien ? N'a-t-elle servi qu'à vampiriser le génie du créateur au profit de la toute matérielle et profane transmission de la vie organique ? Représente-t-elle, dans une perspective platonicienne, le reflet terrestre et imparfait d'un idéal divin avec lequel le passage par la mort/palingénésie permettra de renouer ? Nous tenterons d'analyser dans le cadre de notre chapitre 2.2 en quoi tout objet féminin dans le récit nervalien revêt une fonction ambivalente, fabrication chimérique *prédicative* produite par le sujet masculin<sup>66</sup>. Nous nous attacherons en particulier à montrer comment Nerval en occultant, refoulant tout ce que le mythe de la reine de Saba présentait de bestialité, d'animalité latente dans l'imaginaire collectif romantique est ici réinvesti de manière indirecte. En tout état de cause, le choix opéré par le narrateur de jeter un voile sur l'existence de Balkis après la mort d'Adoniram -*de facto* donc sur ses perceptions !- contribue à conférer au personnage féminin un caractère d'« inquiétante étrangeté »<sup>67</sup>. La femme dont Balkis est l'allégorie, bien plus que poseuse d'énigmes -ou joueuse de charades comme *Pandora*- incarne elle-même une énigme insoluble. Loin de nous toutefois l'idée de qualifier ce personnage de négatif : bien au contraire, tout indique que Balkis, conjuguant beauté, savoir, courage et don de voyance, incarne ce qu'un réel prosaïque peut fournir de meilleur. Au demeurant, en tant que projection d'un désir masculin latent exigeant l'idéal, la reine de Saba dans la version proposée par le conte oriental ne reflète qu'imparfaitement l'image idéale de l'archétype divin. *Nec plus ultra* de l'humanité, digne d'Adoniram, Balkis n'en est pas moins tout comme lui soumise aux erreurs humaines, tentée voire contaminée par la matière. On pourra à ce titre mettre en regard cet avatar résolument terrestre avec les versions

---

<sup>66</sup> Rappelons encore une fois l'aphorisme lourd de sens du préfacier aux *Poésies d'Henri Heine* : « La femme est la chimère de l'homme » (C'est nous qui soulignons), *NPI I*, p. 1132.

<sup>67</sup> De manière extrêmement significative, le livret de l'opéra de Gounod *La Reine de Saba*, rédigé par Jules Barbier Jean-Michel Carré, fait la part belle au *lamento* de Balkis pleurant la mort d'Adoniram, gauchissement au nom de la vraisemblance de l'hypotexte nervalien. Nul doute par ailleurs que Charles Gounod lui-même tenait à l'existence d'une telle scène, qui lui rappelait l'Orphée de Glück comme en témoigne cet extrait d'une lettre adressée à Bizet : « Mon cinquième acte avance [...] Il me reste encore l'arrivée de Balkis et la scène sur le corps d'Adoniram expirant. » cité par Joseph-Marc Bailbé, « Autour de la reine de Saba : Nerval et Gounod », *Regards sur l'opéra, du ballet comique de la reine à l'opéra de Pékin*, PUF, 1976, p. 122. (113-126)

célestes du mythe de la reine du Midi telles que les transcrivent les manuscrits non publiés d'*Aurélia*<sup>68</sup>. Reste donc pour le *mendieur d'Azur* le passage par la mort transfiguratrice, point aveugle du récit par lequel est suggérée une réintégration possible au monde des essences, virtualité que rien ne vient toutefois confirmer dans le conte oriental, sinon la postérité toute physique de la lignée des enfants du feu.

En alternant accès à l'intimité et occultations essentielles, le narrateur nervalien, avant de se plier à l'écriture du « je » dans le cadre d'écrits postérieurs, prend donc appui sur les ambiguïtés énonciatives qu'autorise un récit hétérodiégétique. En dissimulant au lecteur, à des points cruciaux de la diégèse, la rationalisation psychologique des impressions éprouvées par Adoniram ou Balkis, il souligne donc en creux l'existence de failles implicites, en particulier celle opposant rationalisme et surréalité, tension dialectique qu'allégorise l'antagonisme entre la trame diurne du récit et ces scènes nocturnes, *apocalypses* à visée herméneutique et à fonction performative.

### 2.2.2 Composition : trois révélations successives et complémentaires.

Le dénouement particulier dont nous tentons de cerner les enjeux s'inscrit ainsi comme le troisième et dernier terme d'une série évolutive de descriptions ayant pour objet un lieu clos polymorphe. En décomposant et en fractionnant comme dans une lanterne magique le mouvement par lequel la déesse-mère prend la fuite -mythème constant de l'imaginaire nervalien- notre auteur inscrit dans le temps recomposé de la syntaxe narrative l'événement fondateur, atemporel, qui influe sur toute l'œuvre. Le monde occulte, placé sous l'égide du véritable objet, lacune attractive, « orbite » « qui rayonne »<sup>69</sup> selon le sonnet II du cycle du *Christ aux Oliviers*, représente le négatif de la trame diurne, son correspondant dans une autre dimension. En éclatant, diffractant, ce « seul moment » virtuellement hors du temps dans l'architecture recomposée de la phrase narrative, Nerval tente de conférer un sens complexe à la vacuité fondatrice<sup>70</sup>. En nous focalisant à présent sur ces trois étapes allégoriques que constituent les visions d'Adoniram, rapprochant ces descriptions de variantes intertextuelles proposées dans d'autres ouvrages nervaliens en particulier *Aurélia*, nous tenterons de montrer

---

<sup>68</sup> Voir *NPI III*, pp. 754-756.

<sup>69</sup> *NPI III*, p. 649.

<sup>70</sup> D'autres passages de l'œuvre nervalienne synthétisent encore davantage ce moment symbolique de l'envol chimérique. Mentionnons à ce sujet les *Petits châteaux de Bohème* ou *Aurélia*. Nous voudrions insister sur le rythme syncopé, l'aspect rotatoire ainsi que le mouvement ascensionnel de cette scène récurrente, obsession nervalienne dont l'enjeu du récit est de lui conférer un sens, une telle allégorie étant elle-même une forme d'esthétisation, de matérialisation du deuil impossible. Citons pour mémoire cet extrait des *Petits châteaux de Bohème* : « La Muse est entrée dans mon coeur comme une déesse aux paroles dotées; elle s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur. », *NPI III*, p. 399.

toute la cohérence d'un imaginaire chimérique, en relation directe avec la question centrale de la *création*, notion à envisager dans tous les sens du terme.

### 2.2.2.1 La pétrification ou la situation initiale.

Je reproduis les impressions que j'ai reçues de ces débris ignorés et des figures terribles et grandioses du monde ancien<sup>71</sup>.

La première station « infernale » peut être considérée comme la situation initiale du récit, ou « l'orientation » pour reprendre la terminologie utilisée par Jean-Michel Adam. En évoquant à deux reprises, la première fois en face de son disciple Benoni, la seconde en s'adressant à Balkis et Soliman, le séjour fondateur au sein de grottes libanaises peuplées de géants pétrifiés depuis des « millions d'années » où l'artiste a acquis la « tradition » de son art de sculpteur-statuaire, Adoniram pose les termes d'une situation figée proche de la sclérose. Certes, l'artiste magnifie la gloire d'une esthétique caïnite de la rébellion et du grotesque sublime mais il indique aussi en creux la nécessité d'un changement radical tant sur le plan du développement de sa personnalité qu'en termes esthétiques. Certes, cette caverne antédiluvienne apparaît bel et bien comme un conservatoire des archétypes, centre absolu et parfait que Nerval décline tout au long de son œuvre. Séjour des « limbes », « figures graves et immobiles »<sup>72</sup> selon le scripteur d'*Aurélia*, « chambre noire »<sup>73</sup> de la création évoquée par le préfacier des *Poésies d'Henri Heine*, centre de la terre où règnent en maîtres les types immuables des trois Vénus antiques selon le voyageur en Grèce, le lieu parfait se présente comme la matrice de toute création nervalienne. Tout l'enjeu mais aussi tout le risque de la mise en récit consiste à tenter d'animer, d'incarner, d'ébranler le statisme protecteur mais obsolète de cet *hortus conclusus*. Allons plus loin: le déterminisme structurel d'un récit romanesque dans lequel s'est inconsciemment engagé Adoniram, « jeune homme » en formation surpris par l'amour, appelle une *révolution*. L'entrée dans le récit, dans l'intrigue, demande en effet un élément de perturbation. Tout se passe comme si l'actant multiforme masculin : Adoniram, Benoni son disciple, ou Soliman demandait inconsciemment à être régénéré, qu'il s'agisse de l'artiste statuaire figé dans la répétition d'une scène hypostasiée littéralement stupéfiante, de Benoni son « enfant » spirituel, avatar et personnification de cette compulsion de répétition, ou de Soliman, maintenu dans un état d'enfance prolongée par les structures aliénantes d'une société théocratique dont les prêtres tout-puissants « vont à rien

---

<sup>71</sup> *NPI II*, p. 694.

<sup>72</sup> *NPI III*, p. 695.

<sup>73</sup> *NPI I*, p. 1123.

moins qu'à tout immobiliser »<sup>74</sup>. Porter la révolution au sein de ce monde masculin « énérvé » et figé, telle est la fonction de Balkis, personnification de la dynamique linéaire du temps, de l'événement, associée à son *avatar* Hud-Hud, oiseau mythique, allégorie de l'amour, partant emblème de l'inscription générique dans le roman. Ce sont en définitive deux dominantes génériques qui s'affrontent : à l'auto-contemplation narcissique de l'actant masculin s'abolissant en lui-même sous l'égide de l'art statuaire s'oppose la dynamique féminine dont le roman moderne sans foi ni loi et blasphématoire est l'allégorie<sup>75</sup>. En présentant son crédo artistique comme la déclinaison d'impressions antérieures, Nerval, *alias* Adoniram approche de manière extrêmement subtile de son propre dilemme d'écrivain, dialectique entre reproduction et innovation. Certes, l'artiste rebelle, se posant en créateur, a beau jeu de fustiger la docilité de l'académisme de son disciple Benoni, lequel « copie la nature avec froideur »<sup>76</sup>, *avatar* dans le domaine de la statuaire d'un classicisme littéraire dépassé, voire d'une esthétique de la reproduction de poncifs pompiers inspirés par *l'Astrée*<sup>77</sup>. Au demeurant, ce Benoni dont le nom signifie littéralement « fils de ma douleur » que le maître s'est choisi comme disciple et qu'il a *de facto* formé n'est pas sans présenter de troublants rapports avec lui-même. Certes, il existe bien un interstice, une marge imaginaire et esthétique entre la copie platement réaliste - telle celle imputée par Nerval au daguerréotype- et la « reproduction d'impressions », acte créateur qui met davantage l'accent sur le style, l'autonomie interprétative, *impressionniste*, de l'artiste que sur le sujet. Nous envisagerons dans le cadre de la seconde grande partie de cette étude de nous interroger sur les vertus de la rhapsodie narrative, synthèse entre linéarité et circularité dont la figure du conteur stambouliote, forme régénérée, orientalisée de l'écrivain, est l'incarnation<sup>78</sup>. Si la spirale rhapsodique apparaît comme une possibilité de dépasser les apories circulaires de la stérile répétition du même, Adoniram, en circonscrivant comme lieu unique d'inspiration une caverne pétrifiée, n'est pas sans se prêter à un danger latent : tourner dans le cercle étroit des obsessions. Ne peut-on pas déjà entendre dans ces propos du conteur comme l'aveu d'un déni exprimé par un héros misanthropique rebelle aux femmes et refusant de manière significative d'avouer ses origines : « A quelle race appartenait-il ? C'était un secret

---

<sup>74</sup> *NPI II*, p. 703.

<sup>75</sup> Du *Marquis de Fayolle* à *Sylvie*, Nerval décline à l'envi le lieu commun du roman comme école du vice, ou du moins profanation de l'innocence, citant par l'intermédiaire de la gantière valoisienne la fameuse mise en garde brandie par la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, librement transcrite par les soins de notre auteur: « Toute jeune fille qui lira ce livre est perdue. », *NPI III*, p. 555.

<sup>76</sup> *NPI II*, p. 675.

<sup>77</sup> Relevons ainsi ce passage du conte oriental qui évoque la jeunesse de Benoni et où affleure le motif arcadien : « [...] Benoni avait passé son enfance dans les écoles, et sa jeunesse au-delà de la Syrie, sur ces rivages fertiles où l'Euphrate, ruisseau modeste encore, ne voit sur ses bords que des pâtres soupirant leurs chansons à l'ombre des lauriers verts étoilés de roses. », *Ibid.*, p. 673.

<sup>78</sup> Voir chapitres 2.6 et 2.7.

et le mieux gardé de tous »<sup>79</sup>. Refus exprimé avec une telle vigueur que le récit, dans sa dimension dynamique, sera amené à lever. La modification est manifeste par rapport à l'hypotexte vétérotestamentaire où Hiram est explicitement inscrit au sein d'une lignée : « [Hiram] qui était fils d'une femme veuve de la tribu de Nephtali, et dont le père était de Tyr. »<sup>80</sup> Le héros nervalien en revanche, en refusant d'avouer ses origines, se rêvant créateur incréé et sans parenté contrairement à Soliman-*ben-Daoud*<sup>81</sup>, réfute de ce fait toute participation à l'œuvre d'Adonaï, « dieu multiple de la nature », acte rebelle corollaire au geste protecteur qui met à distance la zone interdite, territoire terrifiant des origines. Il est en effet fondamental pour lui de maintenir une distance salutaire entre sa propre personne et les sphinx figés, immobilisés au stade apprivoisé de l'image, du souvenir-écran, Adoniram étant hanté par l'*imago* idéale, « moi idéal » évoqué par Lacan, fantasme de la toute-puissance que la psychanalyse a pu mettre en relation avec le stade pré-œdipien<sup>82</sup>.

Certains auteurs ont cru devoir établir une distinction absolue entre la lignée de Kaïn glorifiée dans les colonnes du *National* en 1850 puis au sein du *Voyage en Orient* en 1851 et la version proposée par le scripteur d'*Aurélia* en 1854, épopée antédiluvienne où les Eloïms apparaissent comme épuisant les ressources terrestres par les structures hiératiques des sociétés qu'ils ont établies. Nous pensons que la logique interne du récit pseudo-oriental pose d'elle-même la nécessité d'une régénération mutuelle des pôles symboliques incarnés par les actants masculins et féminin, l'un et l'autre porteurs de signes de nécrose et inscrits dans une phase critique. Certes, on peut considérer que la seconde partie d'*Aurélia* est marquée par un retour manifeste du scripteur vers le dieu chrétien et donc une révision négative de ce qui aurait pu constituer un éloge sans partage de la lignée de Kaïn voire du paganisme. Il est ainsi notable que dès la première partie de l'ultime récit de notre auteur, le « je » collectif dans lequel s'inscrit Gérard et qui s'intègre à cette race de « nécromants » maudits « bannis aux confins de la terre » envisage le déluge comme une régénération salvatrice<sup>83</sup>. Cet appel à *l'événement*, fléau régénérateur, n'est cependant pas propre à la nouvelle *Aurélia* mais constitue déjà l'un des enjeux fondamentaux de *l'Histoire de la reine du matin*. Comment en effet envisager le rôle de la reine de Saba sinon comme le vecteur d'une nécessaire, irrémédiable mais mortifère mutation dans la personnalité des protagonistes masculins: apostasie pour Salomon, adieu aux muses,

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 672.

<sup>80</sup> *TOB*, II Rois, VII, 14.

<sup>81</sup> Rappelons que Nerval connaissait évidemment parfaitement le sens de l'arabe « ben » : fils de. Etymologiste fantaisiste, il interprète de manière éminemment fautive le nom Ben-Arès dans l'exégèse de son sonnet « Erythréa », glosant ce terme en « fils de Mars ».

<sup>82</sup> Voir à ce sujet notre chapitre 2.1.

<sup>83</sup> « Un fléau plus grand que les autres vint tout-à-coup rajeunir et sauver le monde. », *NPI III*, p. 715.

meurtre inconscient de son disciple pour Adoniram devant lui-même être assassiné? C'est d'ailleurs bien une forme d'*ananke* tragique qui se lit en filigrane dans les propos prophétiques du sculpteur à son élève, proférés à l'entame du récit et qui annoncent son propre destin. Fustigeant la plate copie du réel, en l'occurrence des motifs animaliers, l'artiste déclare :

[...] ces bêtes font ce que tu exécutes et plus encore, car elles transmettent la vie avec la forme<sup>84</sup>.

Une chute dans la vie, entrée brutale et sans retour dans la matière, choix inconscient de l'amour terrestre au prix de l'art, telle sera la destinée de l'artiste, du moins si l'on ne s'attache qu'à son récit romanesque.

Révélation, commentaire implicite, la première vision d'Adoniram apparaît *de facto* comme la véritable scène d'exposition de ce drame hybride. Telle une tragédie antique, la catastrophe s'annonce en boitant, à pas lents. Comment les structures enkystées dans un passé indépassable<sup>85</sup> résisteront-elles à la *révolution* ? De toute évidence, enfin Balkis (ou le roman) vint... mais trop tard. Si la première évocation nocturne apparaît comme un séjour relativement superficiel au sein des entrailles de la terre -premier cercle de l'enfer- le second séjour -cœur du récit- véritable *catabase* comparée à la descente infernale d'Enée, se caractérise par sa profondeur. De nombreux auteurs ont déjà commenté ce passage, aussi ne voudrions nous nous attacher qu'à son caractère fonctionnel, à la fois en tant que jalon interne du récit pseudo-oriental et mytheme au sein du récit nervalien global.

#### 2.2.2.2 La catabase.

La descente aux enfers d'Adoniram s'inscrit à un moment crucial de la crise existentielle de l'artiste. Ce séjour à la fois expiatoire et initiatique apparaît comme la conséquence logique directe de l'échec mortifère et humiliant de la première coulée de la mer d'airain, équivalent artistique -ou alchimique- de la révolution amoureuse qu'incarne la reine de Saba. Adoniram, en effet, en s'affirmant comme fondeur<sup>86</sup>, met le génie des profondeurs à l'épreuve du réel tout comme il projette sur Balkis la charge chimérique d'incarner la « sainte de l'abîme », tentative périlleuse de mixtion de deux matériaux « réfractaires ». Pari public dans lequel il inscrit son honneur, en face d'un père d'adoption ambivalent et d'une reine qu'il s'agit de séduire, la

---

<sup>84</sup> *NPI II*, p. 672.

<sup>85</sup> La force d'inertie des instances masculines se lit clairement dans les propos d'Adoniram et de Soliman. Au « nous sommes nés trop tard » proféré par l'artiste enfant du siècle fait écho le « il est trop tard » de Soliman, lequel refuse de réformer les structures d'un Etat fort de son commerce, négligeant de mettre à profit les richesses du sol de la Judée. On pourra par ailleurs percevoir dans cette prise de position une influence indirecte du saint-simonisme.

<sup>86</sup> Précisons que rien n'indique cette spécialité ni dans la Bible, ni dans la tradition maçonnique.

tentative de coulée de la mer d'airain pourrait donc bien être définie selon la terminologie d'A.J. Greimas comme l'épreuve qualifiante du conte. C'est en raison de cet échec par lequel Adoniram s'est présenté à la fois comme sacrilège à sa divinité tutélaire, meurtrier involontaire mais barbare de son fils spirituel et bourreau homicide du peuple venu pour observer son œuvre qu'après avoir éprouvé la tentation du suicide, l'artiste humilié entreprend sa descente au centre de la terre. Demandant raison au créateur, face au caractère incompréhensible du monde, tel le Faust de Goethe mais sans l'assurance d'un génie transcendant, l'artiste déchu meurt à lui-même pour renaître, porteur certes d'une sagesse supérieure mais incontestablement amoindri, voire mutilé. Il s'agit en premier lieu d'une expérience de régression : expiation ou disparition dans la matrice. Si le grotesque réaliste médiéval est symbolisé selon Mikhaïl Bakhtine par l'engloutissement/renaissance dans le ventre maternel, ambivalence qu'incarnent par excellence ces figures médiévales en terre cuite représentant des femmes séniles enceintes, le grotesque sérieux et sublime nervalien représente lui aussi un réinvestissement de l'espace intra-utérin. Englouti au sein d'une terre personnifiée, dont le « cœur » approché « bat »<sup>87</sup>, ventre symbolique où l'actant masculin englobé est comme démultiplié dans la lignée strictement mâle des enfants de Kaïn, Adoniram renoue avec le narcissisme primaire<sup>88</sup>. Si quelques instances féminines sont évoquées telles Eve ou Noéma, sœur de Tubal-Kaïn, aucune voix de femme ne se fait toutefois entendre. Tout se passe comme si l'actant principal masculin, après avoir effectué une tentative malheureuse et catastrophique pour s'extraire de l'obsession du rêve unitaire, opérait la démarche inverse, laquelle consiste à se replonger dans les moiteurs symbiotiques d'une unité fusionnelle avec l'objet maternel polymorphe redevenu omniprésent, unique et tout-puissant. Adoniram a d'ailleurs soin de rappeler qu'à ce stade du récit, il a été explicitement désavoué par la reine de Saba<sup>89</sup> : nul autre choix pour lui que de se réfugier dans le giron de la déesse-mère ! Parallèlement à ce mouvement radical de régression, le maître ouvrier est initié par son ancêtre -autre soi-même- Tubal-Kaïn aux secrets de la création. Certes, face à l'opprobre qui l'étreint, l'artiste est soulagé de se reconnaître une lignée, une place, une fonction dans la chaîne de la « race » caïnite. Au demeurant, quel renoncement que cette intégration pour un demiurge qui se rêvait incréé voire Dieu lui-même et qui est contraint en définitive à troquer sa conception d'un art comme « rêve » d' « impossible » contre une forme

---

<sup>87</sup> *NPI II*, p. 719.

<sup>88</sup> Pour un essai d'interprétation psychanalytique, voir chapitres 1. 6, 1,7 et surtout 2.1.

<sup>89</sup> A la suite de l'échec de la coulée de la mer d'airain, Balkis blâme en effet l'artisan en ces termes : « La vanité qui immole tant de victimes est criminelle [...] » (*NPI II*, p. 716), marque d'opprobre que lui rappelle l'intéressé une fois effectuée la nouvelle coulée : « [...] le désespoir m'a visité une heure dans ma vie, et vous l'avez mise à profit pour m'accabler auprès de mon maître, de mon ennemi. » (*Ibid.*, p. 737.)

d'instrumentalisation à caractère presque politique ainsi qu'en attestent ces propos de Tubal-Kain : « Tu es réservé à la perte de Soliman, ce fidèle serviteur d'Adonaï »<sup>90</sup>. Si la voix ancestrale, paternelle se veut galvanisante, sous la forme d'un exorde: « Va, mon fils, accomplis tes destinées... », la leçon prodiguée n'en est pas moins rude. Entre la caverne souterraine, cet « ici » « où « expire la tyrannie jalouse d'Adonaï »<sup>91</sup>, « où il est permis de se nourrir des fruits de l'Arbre de la Science » et la surface terrestre où triomphe la loi des enfants de Noé, la rupture est consommée, insurmontable. Tout fils de Kain est en effet *homo duplex* : mi-partie d'origine terrestre par le biais d'Eve et d'étincelle ignée par l'entremise d'Eblis. Les facultés de ces êtres intermédiaires, si elles sont surhumaines, n'en sont donc pas moins limitées dans le monde comme qu'il va. Mortel, « soumis à l'envie », asservi aux puissants de ce monde, le fils du feu ne doit attendre aucun succès véritable dans ce monde sublunaire. Parallèlement à cette prise de conscience des limites assignées à ses capacités, Adoniram est également initié à la terrible *nouvelle* de la mortalité des dieux. De manière significative, les dieux anciens du paganisme - la terre et le soleil-, antithèses compensatoires au culte d'Adonaï, ne sont pas éternels : « la terre mourra comme ses habitants » « le soleil lui-même pâlit ; il doit s'éteindre dans cinq ou six millions d'années »<sup>92</sup>. La leçon de courage mais aussi d'humilité prodiguée par l'ancêtre mythique prend la forme allégorique d'une scission spatiale et chronologique que matérialise l'imaginaire du déluge.

#### A) Un drame élémentaire.

Entre le monde souterrain « sanctuaire du feu » et le monde réel tout comme entre le passé idéal et un maintenant dégénéré, s'impose la loi du Père et son bras armé : l'élément aqueux. On se prend à regretter que Gaston Bachelard n'ait pas consacré l'un des chapitres de son œuvre à l'étude d'un des contes de Gérard de Nerval, en particulier au sujet du déterminisme élémentaire qui régit *l'Histoire de la Reine du matin*. Nous ne pouvons qu'esquisser une amorce de réflexion à propos de ce sujet pourtant central, lequel représente une des clés interprétatives du récit. Il est possible en premier lieu de considérer comme l'un des hypotextes majeurs, quelque populaire et profane qu'il puisse nous apparaître, la représentation du *Déluge*, drame en cinq actes joué par les éléments, *Diorama* dont Nerval a assuré la chronique et qui présente par ailleurs de nombreuses similitudes référentielles avec la *catabase* d'Adoniram. A l'instar de ce spectacle optique, chacun des actants du conte pseudo-oriental nervalien semble associé à un élément particulier. Adoniram, à l'évidence, est attaché au feu, Balkis se rattache de son

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 729.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 719.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 723.

côté à l'élément aérien, éther dont la Huppe volante et chantante est l'emblème. Or, aucun des deux personnages ne s'avère capable de maîtriser sur terre son signe emblématique. Le fondateur, après la catastrophique coulée de la mer d'airain, considère le feu comme son « élément et (s)on rebelle esclave »<sup>93</sup> tandis que Balkis fait imprudemment cadeau à Soliman de l'anneau ancestral par lequel on peut « commander aux génies de l'air ». Au sein d'un « vrai » qui « est ce qu'il peut », le héros du conte moderne méconnaît le symbole et profane l'objet sacré. Adonai, « dieu multiple de la nature »<sup>94</sup> use de l'élément aqueux pour anéantir la rébellion des fils du feu. Notons comme exemple caractéristique de cette incompatibilité élémentaire l'échec fondamental de la coulée de la mer d'airain, échec non pas anecdotique mais essentiel, symptomatique de l'incompatibilité des deux principes élémentaires et dont témoigne ce passage où le processus de personnification voire de déification des deux éléments est manifeste:

[...] les deux liquides se combattent ; une masse de métal enveloppe l'eau, l'emprisonne, l'étreint. Pour se dégager, l'eau consommée se vaporise et fait éclater ses entraves. Une détonation retentit [...]<sup>95</sup>

De manière emblématique, c'est Adoniram -le génie du feu- qui a recours à l'eau de manière dérisoire afin de réduire les effets de la coulée ignée homicide :

Adoniram saisit un tuyau flexible aboutissant à un réservoir d'eau et d'une main précipitée dirige cette colonne d'eau sur la base des contreforts ébranlés [...]

Si l'eau corrompt le feu primitif du génie alchimiste, elle métaphorise également le penchant portant la matérielle reine de Saba aux plaisirs terrestres, Nerval mettant à profit une anecdote significative puisée dans la tradition éthiopienne que notre auteur a pu lire dans le *Voyage en Abyssinie* de Combes et Tamisier publié en 1838, première mention dans un texte européen d'un des mythes seconds les plus célèbres du mythe de la reine de Saba<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 717.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 675.

<sup>95</sup> *NPI II*, p. 715.

<sup>96</sup> L'épisode emblématique que Nerval parodie est relaté dans le troisième tome de l'ouvrage. (Ed. Combes, M. Tamisier, *Voyage en Abyssinie, dans le pays des Galla, de Choa et d'Ifat, T.3*, Paris, Desessart, 1838, pages 40 à 42.) Il n'existait en 1850 aucune traduction disponible ni en français ni en anglais du *Kebrā Nagast* éthiopien. Le manuscrit ramené par l'explorateur anglais James Bruce, qu'il ne faut pas confondre avec le Livre d'Hénoch dont une version éthiopienne avait également été retrouvée par le même explorateur, ne sera traduit en anglais qu'en 1907 par E. Budge. Nerval n'a donc accès à cette matière éthiopienne que de seconde main, très certainement par le biais du *Voyage en Abyssinie* des saint-simoniens Combes et Tamisier paru en 1838. Dans une lettre de 1844 à son ancien compagnon de voyage Joseph de Fonfrède, lequel évoquait son désir de partir pour l'Éthiopie, Nerval montre qu'il connaît bien à la fois l'ouvrage et ses auteurs. (Voir *Correspondance, NPI III*, p. 920-921) Caractéristique de son sens profond de l'incorporation de matériaux culturels épars, Nerval intègre encore une fois une anecdote glanée au fil de ses lectures au sein de son récit. Or, par ce flair pré-ethnologique qui le caractérise, Nerval a bien perçu -tout en le dissimulant soigneusement- tout ce que cet épisode emblématique du *Kebrā Nagast*,

L'épisode authentique relate la scène où Salomon, jouant de ruse, pousse la reine de Saba altérée à lui dérober de l'eau, la conduisant donc à un parjure dont la sanction n'est autre que l'union sexuelle dont Menilek, le futur Negus, sera le fruit. Si Nerval gaze l'anecdote et modifie son dénouement, Balkis parjure considérant la ruse comme indigne de son hôte et Salomon se comportant lui-même en *gentleman*, il n'est pas sans conférer à l'eau tentatrice une charge incontestablement sensuelle. La reine de Saba « mour(ant) de soif », « haletante » ne peut contenir un « désir [...] irrésistible »<sup>97</sup>. Tout indique dans ce passage le poids mal dissimulé du désir et de la chair qu'emblématise « la main luisante et mouillée » de la femme, organe du péché dont s'empare un Soliman triomphant, affirmant de manière significative : « Vous m'appartenez ». Si les personnages mis en scène par Nerval répondent aux convenances de la décence moderne, la faiblesse de la reine face à la matière et qui évoque par la suite, certes pour s'auto-justifier, son acte « parjure »<sup>98</sup>, n'en est pas moins manifeste. En affirmant au terme de cette séquence que la reine de Saba s'était « peut-être engagée plus qu'elle n'aurait voulu », le conteur confirme, fût-ce sous la forme de l'euphémisme, le poids de tout acte dans l'univers d'un conte où tout doit nécessairement faire sens. Ce sont bien en effet deux logiques qui s'opposent au sein du récit : l'une, rationnelle, qui conduit des héros indéniablement positifs à faire preuve de stratégie voire de dissimulation afin d'échapper à l'emprise tyrannique du roi hébreux, l'autre, symbolique, posant les *actes manqués*<sup>99</sup> desdits héros comme emblématiques des imperfections du réel. C'est bien à une mise en question de la valeur de la parole donnée - *a fortiori* royale- comme du caractère sacré et symbolique du don de l'anneau - motif récurrent tant du conte traditionnel que du mythe nervalien- qu'aboutit le récit de notre auteur, irrépressible rentrée ou corruption du conte dans la prose moderne.

Si l'eau apparaît comme l'élément corrompeur des héros, version viciée de l'eau sacrée isiaque<sup>100</sup>, ce principe représente aussi la puissance répressive d'un Dieu jaloux qui sanctionne les rebelles. C'est par une journée d'orage où « les vents déchaînés dispersaient la pluie sur les montagnes » qu'est assassiné Adoniram, écho au déluge évoqué par Tubal-Kaïn par lequel Adonai sanctionne la rébellion caïnite. De manière plus implicite quoiqu'extrêmement

---

lequel récrit un fonds légendaire antérieur, portait de charge symbolique, initiation sexuelle non exempte de violence, cérémonie à caractère initialement agraire au sein de laquelle le rite de libation prélude à l'ensemencement de la terre fertilisée. Voir à ce sujet les commentaires éclairants de Wilhelm Staude dans l'article « Iconographie de la légende éthiopienne de la Reine d'Azib ou de Saba », *Journal de la Société des Africanistes*, 1957, tome 27 fascicule 2. pp. 139-181.

<sup>97</sup> *NPI II*, P. 708.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>99</sup> Terme à envisager dans son acception psychanalytique.

<sup>100</sup> Nerval a soin de préciser dans *Le Temple d'Isis* publié une première fois en 1845 le caractère sacré de l'eau du Nil « émanation d'Osiris. », *NPI III*, p. 616.

significative, il y a tout lieu d'accorder grand crédit à la prophétie annoncée par Soliman à une Balkis évoquant les travaux d'irrigation, d'endiguement et de barrage entrepris par ses ancêtres, œuvre aux échos manifestement saint-simoniens par lequel le Yémen stérile a été transformé en château d'eau. Comment ne pas prendre au sérieux, à la lumière du déterminisme élémentaire, la menace pesant sur cette tentative luciférienne, « œuvre sublime » mais « cyclopéenne »<sup>101</sup> des rois de Mareb visant à canaliser, endiguer une eau systématiquement associée dans le conte à la vengeance du dieu jaloux ? Avant de nous interroger dans le cadre du troisième volet de notre première partie sur les implications politiques ou idéologiques des propos de Soliman, relevons sa menace aux accents ampoulés, dont le ridicule outré ne doit cependant pas masquer la dangerosité :

Déjà, poursuit le roi, déjà, j'en ai la certitude, les ruisseaux tributaires de la montagne creusent des ravines et cherchent à s'affranchir de leurs prisons de pierre qu'ils minent incessamment. La terre est sujette à des tremblements, le temps déracine les rochers, l'eau s'infiltré et fuit comme les couleuvres. En outre, chargé d'un pareil amas d'eau, votre magnifique bassin, que l'on a réussi à établir à sec, serait impossible à réparer<sup>102</sup>.

Peu importe pour l'instant pour notre propos que Soliman entende par cette parabole hyperbolique défendre l'orientation socio-économique qu'il a initiée, ce qu'il faut surtout retenir de cette *apophétie* est le caractère irrémédiable de la vengeance du dieu jaloux, maître incontesté du domaine sublunaire, usant d'une eau perfide comme élément corrompateur ou fléau exterminateur. Sans doute n'est-il d'ailleurs pas anodin que Nerval ait tenu à dûment consigner sur l'un de ses carnets d'Orient l'évocation du déluge ayant frappé l'Arabie Heureuse bien après le règne supposé de Balkis. Relevons ces notes significatives dues à la lecture de Silvestre de Sacy :

Forêt de Saba – Les eaux. Déluge de El Arem (116) Inondation sous le règne de Douhabschan. 850 avant Jésus-Christ<sup>103</sup>.

Au sein de ce drame qui met aux prises les éléments, la terre représentée par le lieu clos de la grotte, du temple ou du centre de la planète, lieux chthoniens associés aux chimères adoniramites, apparaît comme l'enjeu global de la lutte. Ainsi que nous nous efforçons de l'analyser, le triomphe des forces « solaires », reflet décoloré et caricatural du feu central, ainsi que de l'onde corruptrice des héros met en danger l'univers souterrain, lequel s'évanouit même symboliquement lors de l'ultime vision du sculpteur-fondeur.

---

<sup>101</sup> *NPI II*, p. 702.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 703.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 849.

Ce qu'il faut donc retenir de la *catabase* d'Adoniram est son aspect hautement ambivalent : à la fois soulagement pour le fondateur humilié qui s'inscrit au sein d'une lignée mais également prise de conscience des limites assignées à l'artiste démiurge. L'*apocalypse* d'Adoniram confirme une stricte partition de l'espace, résolument clivé entre un ici et maintenant terrestre déchu et un *illo tempore* essentiellement absent, territoire du désir où « expire la tyrannie jalouse d'Adonai », système en miroir que confirme le jeu symbolique des éléments.

### B) Catabases comparées.

Certes, Adoniram de retour sur terre, fort de ses nouvelles connaissances, coule avec succès la mer d'airain et lors d'une scène romanesque en apparence classique, qui ne déparerait pas la scène de l'opéra comique quoique non exempt de merveilleux, reconnaît son sang dans celui de Balkis, condition d'un succès amoureux dont le récit prouve la dimension charnelle. Au demeurant, « l'arbre de science n'est pas l'arbre de vie »<sup>104</sup> au sein d'un ici-bas caractérisé par le prosaïsme. Avant d'évoquer l'ultime panneau de ce triptyque visionnaire, il nous faut encore questionner la *catabase* d'Adoniram au miroir de l'intertextualité nervalienne. Si le fondateur-statuaire semble initié à une forme d'alchimie supérieure par le forgeron Tubal-Kain - initiation d'ailleurs présentée sous forme d'ellipse voire d'énigme pour le lecteur- la question majeure, laquelle s'impose pour une interprétation globale du récit, est éludée : de quelle nature est la *création* au sens large ? Quels en sont les enjeux ? Cette question éludée, différée, sera reprise au cours de la seconde évocation *nocturne* de la nouvelle *Aurélia*. Si la succession des visions d'Adoniram décrit un mouvement qui de la grotte ploie vers l'abîme, celles du scripteur d'*Aurélia* traduisent le mouvement inverse : du centre de la terre, la seconde station s'écarte en prenant place au sein d'une zone proche de l'épiderme terrestre. Cette faible profondeur géologique correspond au caractère superficiel du lieu, superficialité à entendre dans tous les sens du terme : un vulgaire « casino ». Aux sublimes chimères d'Adoniram -la lignée des enfants de Kain- s'oppose l'évocation d'un tout prosaïque « lama »<sup>105</sup>, monstre sans doute...mais de foire ! A l'étymologie grecque et à la mythologie classique font place l'exotisme zoologique et la langue quechua, voire l'imaginaire fallacieux d'un cirque que ne déparerait pas l'exhibition d'une « femme-mérinos » ! Si un même réseau de références apparente les deux passages : lieu clos assimilable à une « usine » où travaillent des

---

<sup>104</sup> *NPI III*, p. 723.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 719. Il serait tentant de considérer cette évocation du « lama » comme une variante au célèbre chameau du *Diable amoureux* de Cazotte, créature hybride révélant derrière une apparence féminine tout ce que la matière recèle d'animalité.

« ouvriers », évocation du « feu central », plus proche du sol, du prosaïsme et de la profanation, le voyageur onirique d'*Aurélia* ose poser la question cruciale, voire taboue : « Ne créerait-on pas des hommes ? » A cette question succède la réponse cinglante d'un ouvrier : « Les hommes viennent d'en haut et non d'en bas. » C'est donc bien la loi du Père qui est imposée ici comme une barrière infranchissable, limite assignée à l'homme, révélation anticipant sur la séquence fameuse où Gérard, tout chargé de l'*hybris* du créateur-démiurge, est renvoyé à son impuissance<sup>106</sup>. Peut-on donc parler d'évolution pessimiste dans la conscience du créateur nervalien ? Ne pourrait-on pas déjà déceler au sein même du conte compensatoire oriental une orientation tragique semblable ? De fait, en glissant de l'image figée, fixité du souvenir antérieur, à la séquence dynamique des chimères animées, cette race de Kaïn à laquelle l'imagination d'Adoniram donne vie, Nerval met en abyme son propre *hybris* de créateur. Croire en la réalité de ses propres chimères illustre l'emprise d'un irrépressible et constant complexe de Pygmalion. Adoniram a-t-il deux fois vainqueur traversé l'Achéron ? Rien n'est moins sûr. Un constat s'impose : il a tué ses chimères. De manière très significative, le dernier mot, même en Enfer, revient à Adonai. C'est par sa voix, rapportée par le fils de Tubal-Kaïn, que se clôt la *catabase*, en particulier par son conseil ambivalent et machiavélique prodigué aux instances rebelles : « Espère ! » Tel est de fait le supplice de Tantale du *Desdichado* : déshérité d'illusions par une raison fille des Lumières, il est cependant tourmenté par le désir inexpugnable d'une transcendance nécessaire. Cet espoir inextinguible d'un « sceptique du scepticisme » le conduit à s'autodéfinir par une célèbre expression à caractère oxymorique en tant qu' « inconsolé », pessimisme latent que lui inspire sa raison, combattu par une tendance chronique à croire en un idéal.

Si le monde nervalien n'est pas abandonné à un froid matérialisme, la transcendance qui s'y manifeste reste fondamentalement incompréhensible. Si des forces merveilleuses opèrent, telle cette reconnaissance amoureuse miraculeuse opérée sous l'égide de la huppe mythique, la destinée de l'individu reste un mystère. Certes, quoiqu'Adonai soit accusé d'impuissance par un Soliman inapte à la lecture des signes, nous pouvons toutefois penser que c'est bien ce « dieu multiple de la nature »<sup>107</sup> aux forces transcendantes mais insondables du point de vue humain qui régit l'épiderme superficiel du monde terrestre. En tissant autour de la vie d'Adoniram un réseau de fils qui le conduisent implacablement à unir sa destinée à celle de Balkis, cette force transcendante indique incontestablement une loi, un sens, dont la clé cependant ne nous est pas accessible. Perdu au sein d'une forêt de symboles qui le dépassent, l'humain nervalien pressent

---

<sup>106</sup> Voir *Aurélia* : « Première partie, X », *NPI III*, p. 720.

<sup>107</sup> *NPI II*, p. 675.

l'existence d'un sens supérieur nécessaire mais qu'une fatalité conduit à rester occulté. Toute la gageure du conte pseudo-oriental est de tenter d'envisager un dépassement de cette angoisse ontologique fondamentale qui voue l'individu à l'absurdité et la solitude. La mort -heure *pivotal* et révélation suprême par excellence- est en effet chargée par le récit de relier *romanzetto* amoureux chimérique et *epos* collectif.

### 2.2.2.3 Une tragédie de la partition.

#### A) D'un récit à l'autre.

Dernier terme d'une série complémentaire de visions diffractées, la vision par laquelle Adoniram projette sur le mur intérieur du Temple de Jérusalem la disparition cauchemardesque de ses chimères revêt un caractère conclusif implicite. La plupart des commentateurs du *Voyage en Orient* ont insisté avec pertinence sur le caractère victorieux de la destinée d'Adoniram. Henri Bonnet, en particulier compare avec raison sa trajectoire avec celle du Christ<sup>108</sup>. Vie-Mort-résurrection, telle est d'ailleurs la dynamique explicite de l'allégorie franc-maçonnique incarnée par la mort d'Adoniram telle que la conçoit la tradition franc-maçonne, conférant un statut christique à ce dernier. Or, si l'on veut approcher de la complexité du récit nervalien, il est nécessaire à notre sens de distinguer deux trames narratives: la destinée individuelle d'un homme *rattrapé* par le récit romanesque et la destinée collective, dépassement, *Aufhebung* de la solitude et du non-sens par une forme d'*epos* justifiant *in fine* le sens de l'existence par l'inscription au sein d'un groupe, d'une race, d'une lignée. Comment au demeurant conjuguer le mythe allégorique collectif par lequel Adoniram incarne pour les Francs-maçons l'idéal tout abstrait d'une parole perdue à rechercher et le récit intime, romanesque d'une histoire d'amour chimérique ? Présenté par l'éditeur de la *Pléiade* comme « maître de l'alliage », Adoniram nous apparaît bien plutôt comme l'enjeu d'une scission, allégorie d'une parataxe textuelle chimérique, collage inadéquat dont témoigne le jeu complexe des focalisations énonciatives. Il est en effet significatif que l'« envol » des chimères représente l'ultime instant où le lecteur partage le point de vue d'Adoniram, séquence présentée en focalisation interne. De fait, en raison certes d'enjeux de vraisemblance mais de manière hautement significative, ce n'est ensuite que par l'intermédiaire du conteur qu'est suggérée une forme de transcendance collective de la destinée individuelle. Des impressions ultimes du maître-artisan, le dernier mot reste un doute incompressible. Le troisième et dernier *plan-séquence* du film souterrain,

---

<sup>108</sup> Henri Bonnet, « Gérard de Nerval et la Bible : la quête d'une nouvelle alliance », *La Bible en littérature*, Actes du colloque international de Metz, Université de Metz, Cerf, 1996, p. 21.

prodrome à la mort, apparaît bien comme le jalon complexe et problématique entre deux récits mal imbriqués : le roman romanesque intime, *mythos* récurrent que Nerval décline avec variations tout au long de son œuvre, et une tentative singulière de dépassement par l'*epos* collectif dont nous tenterons de cerner les enjeux dans le troisième volet de notre première partie.

### B) Le Temple ou l'allégorie d'une profanation.

De manière paradoxale, *a fortiori* sur le plan étymologique, le temple de Jérusalem tel qu'il apparaît dans le récit nervalien, représente une dégradation littéralement *profane* du lieu sacré qu'appelle le désir du mélancolique: cette grotte intra-utérine située au sein des entrailles chtoniennes<sup>109</sup>. Espace oxymorique, exhibition émergée des profondeurs, ce Temple chimérique participe à la fois du domaine ésotérique qu'incarne Adoniram et de la loi Yahviste, exotérique, qu'incarne Soliman. Dernier terme du triptyque de visions, la projection par Adoniram de la disparition de ses chers « sphinx » réduits au statut de « chimères » sur le mur intérieur de ce temple apparaît en premier lieu comme le symbole d'une dégradation. A la minéralité de la grotte, aux rondeurs et aux courbes féminines d'une « coupole » souterraine infernale, succède l'aspect rectiligne des parois d'un monument platement civilisé. Jouant habilement sur ses références intertextuelles, Nerval a en effet soin de souligner que c'est bien Salomon et non le maître-ouvrier qui a tracé les « devis » du plan du Temple, tandis qu'Adoniram avait été chargé de son côté de tracer les plans de la construction du palais royal. Fidèle à l'hypotexte biblique qui veut que Salomon ait été le « bâtisseur » de la Maison de Dieu, Nerval se démarque ainsi de la tradition franc-maçonnique, laquelle gratifie Adoniram d'une telle fonction. Relevons, ainsi, l'affirmation mainte fois réitérée dans le *Recueil précieux de la Maçonnerie adonhiramite* qu'« Adonhiram est le grand architecte du Temple »<sup>110</sup>. Tout en

---

<sup>109</sup> Rappelons que le terme « profane » dérive du latin *profanum* littéralement « devant le temple ».

<sup>110</sup> Louis Guillemain de Saint-Victor, *Recueil précieux de la Maçonnerie adonhiramite*, éd. Philarste, Philadelphie, 1785, p. 104. G. Luquet a prouvé dans un article qui fait encore aujourd'hui autorité la dette du texte nervalien à l'égard de deux ouvrages principaux traitant de la franc-maçonnerie: *Le Recueil précieux de la maçonnerie adonhiramite* publié en 1781 par Guillemain de Saint-Victor ainsi qu'à *l'Ordre des Francs-maçons trahi et le secret des Mopses révélé* publié par G.L. Péran en 1778. Sans doute a-t-il également pu consulter, ainsi que Brian Juden le suggère, le livre d'Alexandre Lenoir *La Franche-maçonnerie rendue à sa véritable origine* publié en 1811. Si l'article de Luquet a le mérite de montrer que la pseudo franc-maçonnerie de Nerval s'inscrit au moins tout autant dans le cadre d'un univers livresque qui le rattache encore une fois à son cher XVIII<sup>e</sup> siècle qu'à une participation effective à la vie des Loges de son temps, au demeurant extrêmement active, l'auteur ne semble pas avoir réalisé que l'Adoniram mis en scène dans le *Voyage en Orient* nervalien n'est pas – et ce de manière hautement significative – le seul architecte du temple de Jérusalem, rôle que s'est également réservé Salomon. En s'écartant résolument de son hypotexte de départ, Gérard souligne encore une fois une faille, une absurdité tragique témoignant du jeu incompréhensible d'un Adonaï jaloux dont les règles sont impénétrables à l'humain. Notons par ailleurs que le terme « architecte » est absent des écrits vétérotestamentaires, Salomon y étant de manière symbolique qualifié de « bâtisseur », le premier terme s'inscrivant dans une conception déiste de la divinité caractéristique du siècle des Lumières. Notons pour terminer l'ambivalence ménagée par le texte nervalien : d'un

insistant sur la supériorité des talents architecturaux d'Adoniram sur ceux du néo-classique Soliman -du moins du point de vue progressiste de Balkis- talent absolument absent de la lettre vétérotestamentaire, notre auteur projette sur l'espace hybride du temple les données antagonistes de deux principes opposés. De fait, si Soliman en est l'architecte, Adoniram est chargé de ses ornements intérieurs, du moins en ce qui concerne le travail de l'airain. Ici encore, Nerval joue habilement avec l'hypotexte biblique, lequel insiste à la fois sur les réalisations statuares de Salomon mais aussi sur celles d'Hiram, spécialiste du bronze ou de l'airain, chargé de l'ornementation intérieure du temple. En divisant strictement dans le cadre des travaux relatifs au temple les domaines de spécialité respectifs du monarque et de l'artisan, Nerval met en abyme un irréductible antagonisme. De la même manière que les principes élémentaires aqueux et ignés apparaissent comme réfractaires, c'est-à-dire impropres à la fusion comme le prouve la coulée catastrophique de la mer d'airain, la juxtaposition au sein d'un même espace double des réalisations statuares du fils du feu et du monarque, englobées dans le cadre répressif et écrasant d'une architecture néo-classique, met en abyme une aporie à la fois artistique et existentielle. Le dénouement tragique tel que nous l'avons identifié conduit le lecteur à identifier *a posteriori* un caractère proleptique à la première et unique visite de Balkis au temple, épisode sur lequel il nous faut à présent revenir. Après avoir critiqué l'architecture du temple, dont le « tracé des devis » est revendiqué par le monarque hébreux, la reine admire l'art caïnite dont procèdent à l'intérieur les étranges statues d'airain qu'elle oppose aux « chérubins » saturés de dorures, œuvre du seul Soliman qui leur font face. En révélant un clivage fondamental, Balkis souligne également un rapport de forces déséquilibré :

[...] voici des chérubins trop lourds, trop dorés et trop grands pour cette salle qu'ils écrasent<sup>111</sup>.

Le pouvoir, la puissance ploutocrate et sclérosante de l'art officiel englobe et écrase les chimères rebelles, déséquilibre dont témoigne la répétition ternaire de l'adverbe « trop », annonce à peine voilée d'un écrasement terrestre final. Tout indique donc que le temple représente une version dégradée, corrompue de la grotte, y compris en ce qui concerne le mode d'accès à la Vérité dont il est le support. A ce qui semble un souvenir antérieur, stade de la grotte, puis à l'expérience en apparence vécue d'une descente aux enfers s'oppose une forme de projection, d'ailleurs avortée: fantôme de vie convoqué par le désir inquiet du mélancolique sur l'écran théâtral de sa conscience. Cette projection fantasmatique -vie au second degré- sitôt

---

côté, Soliman revendique la paternité du temple (« c'est moi qui ai dicté les plans », *NPI II*, p. 685), de l'autre, le conteur qualifie Adoniram, à la fin du récit, d'« architecte du temple » (*Ibid.*, p. 765.)

<sup>111</sup> *NPI II*, p. 689.

amorcée, s'évanouit, soulignant tout ce que l'univers chimérique déployé pourrait présenter d'inanité, pure compensation d'un mélancolique inconsolé. Si Nerval ne cesse de manifester sa passion pour le théâtre, il n'est en effet pas sans en reconnaître le caractère illusoire. Rappelons à ce sujet la réflexion hautement significative émise dès 1837 par le rédacteur du *Carrousel* :

[...] il me semble qu'il y a eu des sociétés où la vie réelle s'arrangeait, en effet, comme une comédie charmante et de bon goût ; il n'y avait pas foule, alors dans les salles de théâtre, et l'on ne courait pas s'y abreuver misérablement d'illusions amères<sup>112</sup>.

C'est justement parce qu'il est conscient, en bon platonicien, des immenses pouvoirs et séductions de la représentation qu'il en affirme les dangers. Tout se passe en définitive comme si ce théâtre qu'est le temple, théâtre d'ombres sérieux, transcrivait sous forme allégorique les données aporétiques du drame humain incarné par l'actant masculin global que constitue le doublon Adoniram/Soliman, deux entités antagonistes mais complémentaires, vouées à échanger leurs principes, à se refléter l'une l'autre. Le caractère hybride du temple reflète aussi toutes les compromissions d'Adoniram avec la matière. Prenant conscience trop tard de l'inanité de toute érection monumentale, partant de toute création artistique<sup>113</sup>, affirmant ne plus rien posséder que son « manteau », il est malgré tout définitivement attaché à une matière dont il participe : ses « chimères » sont englobées au sein d'un réel niveleur qui les écrasent. Le statut social de l'artiste lui-même est hautement ambigu : si le conteur transcrivant le point de vue de Balkis, nouvelle Maria de Neubourg, décerne à cet autre Ruy Blas la couronne honorifique de « roi des ouvriers », l'artiste n'est pas sans manifester la conscience aliénée de son appartenance aux « grands ». Eduqué par Hiram de Tyr dont il rappelle les « bontés paternelles »<sup>114</sup> et dont il partage presque le nom, Adoniram est qualifié d'entrée de jeu de « serviteur » de Soliman. Si, ainsi que nous allons l'envisager dans le troisième volet de notre première partie, le conte propose une tentative visant à dépasser l'aporie romanesque par la leçon collective, en particulier communautaire voire socialiste, l'espace de pouvoir et d'autonomie dévolu à l'artiste reste limité, quelque liberté que le conte pseudo-oriental puisse prendre avec les données objectives du réel.

---

<sup>112</sup> *NPI I*, p.343.

<sup>113</sup> Adoniram fait sien mais bien tard le crédo turc mentionné à maintes reprises par le diariste du *Voyage en Orient* : la demeure de ce dernier (partant toute trace de son passage sur terre) ne doit pas durer plus que lui. Rappelons qu'à l'inverse, les Chrétiens selon notre auteur tâchent de réaliser « le difficile hymen de la terre et de la famille » (*NPI II*, p. 459), visant donc indirectement à consacrer la matière. Toute forme d'art -toute création- s'inscrit en définitive à l'intérieur de cette dialectique aporétique : tenter le pari chimérique de féconder l'inerte matière au risque de concurrencer un Créateur jaloux ou alors s'en tenir au sage dégageant oriental pour lequel toute création humaine est irréductiblement coupée des essences divines, lesquelles demeurent l'apanage exclusif d'Allah.

<sup>114</sup> *NPI II*, p. 751.

Lieu de l'ultime révélation, scène de la mise à mort symbolique par laquelle tentent de se nouer destinée individuelle et mythe collectif, le temple de Jérusalem -zone critique à la nature hybride, matérialisation allégorique de *l'homo duplex* caïnite- revêt une dimension considérable dans l'économie du récit, voire pour l'œuvre de Nerval en général.

C) Le Temple entre vers et prose : jouer avec le symbole, décliner des mythèmes.

Reconnais-tu le TEMPLE au péristyle immense  
Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents  
Et la grotte fatale aux hôtes imprudents  
Où du dragon vaincu dort l'antique semence ?<sup>115</sup>

Tel un démiurge, mettant en scène les composantes d'un drame intime, Nerval articule les différents éléments de son mythe, jouant à moduler, à décliner avec variations des motifs récurrents. Inscrits dans les vers sublimes de son sonnet *Delfica*, notre auteur juxtapose le « temple » et la « grotte » au sein d'un paysage symbolique associé au retour messianique des dieux païens sous l'emblème de la fameuse quatrième églogue de Virgile. Nul antagonisme apparent n'est suggéré ici entre la « grotte », lieu chthonien de l'initiation aux mystères et le « TEMPLE » sa métaphore civilisée. Au contraire, les majuscules d'imprimerie, la caractérisation sublime et hyperbolique (« au péristyle immense ») suggèrent que le temple en question, quoiqu'œuvre humaine, s'inscrit en harmonie avec l'élément naturel dont il consacre le culte. A la polysyndète, succession du coordinateur « et » qui additionne et relie sans les opposer les composantes d'un paysage symbolique: utopie messianique d'un retour au paganisme, *locus amoenus* à la fois hypostasié mais porté par la force du désir à être ressuscité, s'opposent la succession chronologique et l'articulation logique mises en place dans le cadre du récit de *l'Histoire de la Reine du matin*. Ainsi que nous avons tenté de le montrer, à la grotte antérieure et statique ainsi qu'au monde souterrain (lieu de la *catabase* où les chimères s'animent : deux zones enchantées où expire la tyrannie jalouse d'Adonai), s'oppose le temple de Jérusalem, allégorie d'un réel hybride, version dégradée de la grotte ou des enfers, zone du frottement antagoniste entre les forces du génie rebelle et les pesanteurs corrosives d'un Dieu jaloux. En articulant dans le temps recomposé de la syntaxe narrative ces trois mythèmes récurrents -la grotte, les enfers, le temple- Nerval induit des relations logiques entre ces éléments, lesquels apparaissent comme indissociables de syntagmes narratifs dont ils constituent les noyaux. Le temple, lieu symbolique fondamental à la fois pour l'imaginaire nervalien mais également pour les traditions des cultes à mystères dont il s'inspire, est ici une

---

<sup>115</sup> « Delfica », *NPI III*, p. 647.

zone paradoxale où combattent des forces contradictoires. Certes, ce lieu symbolique représente la version dégradée tant de la grotte utérine que du Temple idéal que glorifie le messianisme païen des vers de *Delfica*, mais il incarne aussi la possibilité d'un dépassement, lieu palingénésique d'une mort/renaissance. En posant la mort comme dépassement orphique et collectif de la destinée individuelle, Nerval ouvre ainsi son récit vers la possibilité d'une sortie de crise, solution à l'aporie romanesque. «L'initiation ne peut s'accomplir que par la mort »<sup>116</sup> affirme Brian Juden, commentant l'œuvre de Pierre-Simon Ballanche dont l'influence latente, indissociable de la notion de palingénésie, est perceptible durant l'ensemble des années 1830-40. Le temple de Jérusalem où se joue la mort du héros pourrait bien représenter l'ultime épreuve de l'initié isiaque ou orphique : moment du doute absolu préluant à une nouvelle naissance régénérée selon la croyance pythagoricienne en la métempsychose. Telle est d'ailleurs l'une des constantes de la tradition ésotérique concernant la mort d'Orphée, relue par Marcile Ficin dans une perspective christique. Au demeurant, si la mort d'Adoniram augure d'une postérité à la fois physique (le fils de sa veuve est chargé de perpétuer sa « race ») et spirituelle (la suite du récit le présente, en conformité avec les hypotextes, comme l'ancêtre des Francs-maçons) des lacunes, des failles volontairement maintenues par Nerval subsistent dans son récit. Où s'en vont les chimères ? Le texte nervalien n'en dit mot. La trame individuelle - tant celle transcrite du point de vue d'Adoniram que de celui de Balkis- est brutalement interrompue mais non pas achevée, plutôt ajournée par la mort du fondateur-statuaire. Certes, l'assassinat symbolique correspond à la tentative de jonction de deux récits, aux modalités énonciatives et à l'inscription générique distinctes: de l'aporie romanesque individuelle à la tentative de dépassement (*Aufhebung*) collectif. Toujours est-il que cette grave question de la création artistique qu'allégorise le motif de la chimère : art de la reproduction d'impressions antérieures, unique terreau de création pour l'artiste, lien vital associé au souvenir de la mère, n'est qu'enfouie sous la cendre d'un récit polyphonique à l'énonciation complexe. Exempte de toute possibilité de transfiguration épique, la trame de la nouvelle *Sylvie* proposera une autre version -désenchantée- de ce motif<sup>117</sup> avant qu'*Aurélia* n'envisage, au sein de l'*illo tempore* d'une Jérusalem céleste intime la possibilité d'une rédemption et transfiguration.

---

<sup>116</sup> Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Genève, Slatkine reprints, 1984, p. 274.

<sup>117</sup> Rappelons les propos du narrateur dans l'ultime chapitre de la nouvelle: « Telles sont les chimères qui charment et égarant au matin de la vie. », *NPI III*, p. 567. Dans ce récit rédigé à la première personne, l'évanouissement des chimères, corrélatif à une expérience aux « fruits amers », est dénué de toute possibilité de transcendance collective messianique.

## Conclusion : dénouer ou ajourner ?

[...] la chimère grandit en s'effaçant[...] <sup>118</sup>

Que dénoue donc ce passage descriptif, troisième et dernier terme d'une série d'évocations en focalisation interne transcrivant un univers intime sur un mode que l'on a pu qualifier de visionnaire ? Ainsi que nous l'avons affirmé, cette séquence cauchemardesque, sans commentaire moral ni acte configurant explicité par le narrateur, laisse le lecteur conférer lui-même un sens allégorique à cette courte projection de la conscience du héros. Sans que nulle instance auctoriale ne l'atteste donc explicitement, cette disparition peut être rapprochée de la prise de conscience par Adoniram de l'inanité de toute création artistique humaine, de toute reproduction idolâtre d'images, le statuaire renégat assumant *in fine* la fatalité d'une lignée qui le voue à l'errance. A l'obsession d'ériger « un monument » succède le renoncement à toute tentative d'inscription artistique au sein du réel, abandon corolaire à l'aspiration orphique inconsciente à une autre forme d'existence, dont la mort/palingénésie représenterait l'étape obligatoire. Cet abandon de l'art chimérique, arcboutement régressif à un amour antérieur dénoncé comme illusoire, correspond à une révolution identitaire au sein de la conscience du génial Adoniram : passage de l'aporie romanesque individuelle au destin collectif du fondateur de lignée. Aussi la mort n'est-elle pas absurde mais nécessaire, implicitement appelée sinon par le désir du personnage du moins par la logique narrative : à la fois en tant que sortie d'un monde déshérité d'illusions que comme aspiration à la résurrection. Si Nerval suggère donc qu'au sein de l'hybride temple de Jérusalem se joue la scène d'une transmutation identitaire, un lecteur au courant des obsessions de notre auteur, familier des récurrences de son mythe personnel, sait bien que sa chimère ne meurt jamais. D'une part, la trame du récit pseudo-oriental instaure un événement en apparence *singulatif* : la révélation de l'inanité d'un culte antérieur voué à la reproduction d'images suivie chronologiquement par la mort. D'autre part, une perception englobante du récit nervalien conduit un *lecteur idéal* à envisager comme *itératif* ce moment sans cesse recomposé de l'évanouissement des chimères, indépassable dialectique entre fidélité de l'autoreproduction narcissique et tentative de dépassement/ouverture vers une altérité sacrilège. Plus qu'à un dénouement, la séquence cauchemardesque s'apparenterait donc alors bien davantage à l'ajournement momentané d'un drame que la rhapsodie d'un récit global unique réinvestira à nouveaux frais. Le lecteur se trouve incontestablement ici face à un

---

<sup>118</sup> *NPI II*, p. 764.

problème relevant de la pragmatique textuelle : fort habilement, le narrateur refusant d'assumer l'acte configurant, met en place un réseau sémantique devant conduire ce même lecteur à inférer lui-même la signification du dénouement.

L'usage du mode visionnaire chez notre auteur : langage descriptif, allégorique par opposition au caractère réflexif et analytique du *logos* rationnel, n'est donc pas sans poser de sérieux problèmes d'interprétation. Ce mode d'accès direct à la conscience lui permet en effet de conjuguer deux enjeux non superposables. Il s'agit d'une part d'inventer, de recomposer sur le mode de l'*ekphrasis* le lieu antérieur, caché et tabou lié à un indépassable amour mélancolique à destination d'un objet protéiforme définitivement enfui : tel est bien l'enjeu autobiographique soigneusement dissimulé de l'allégorie de la chimère, obsession à l'égard de laquelle Adoniram oscille entre idolâtrie et iconoclasme. Dans le même temps, Nerval tente à travers le même mode de perception, s'appuyant sur toute une tradition ésotérique dont l'illuminisme de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la franc-maçonnerie, puis les plus récentes théories de Ballanche ont assuré une large diffusion, de transcender l'aporie romanesque intime en conférant à ce même espace visionnaire un enjeu messianique collectif, voire politique au sens large du terme. Rappelons en effet que pour toute une tradition ésotérique, Orphée, l'initié par excellence « était le civilisateur » comme l'affirme Charles Dupuis dans son *Traité des Mystères*<sup>119</sup>. L'orphisme, en effet, actualisé en particulier à l'époque de notre auteur par un engouement pour l'œuvre de Pierre-Simon Ballanche, permet à Nerval de tenter de réduire la fracture séparant le drame intime impropre à toute possibilité de transcendance didactique collective et le dépassement christique de la malédiction individuelle par la révélation palingénésique<sup>120</sup>. Comment articuler ces deux enjeux ? Immortalité, métempsychose, existence des enfers, appartenance de l'individu à un corps collectif global sont, selon Brian Juden, les leçons ésotériques prodiguées à l'initié orphique, lequel, prosélyte, est chargé de diffuser au sein d'un peuple élu ces vérités ultimes. Au demeurant, nulle mention dans toute la tradition orphique d'une quelconque attraction pour un univers minéral antérieur ni à la moindre fascination pour des sphinx ou des chimères!

---

<sup>119</sup> Charles Dupuis, « Traité des mystères II », *Origine de tous les cultes ou religion universelle, Tome 2*, Paris, Agasse, 1795, p.207.

<sup>120</sup> A plusieurs reprises, en effet, dans le *Voyage en Orient*, avant de développer encore ce thème dans ses biographies consacrées aux *Illuminés*, Nerval évoque l'initiation orphique résumant ou récrivant des récits ou mémoires à caractère en partie didactiques, matériau orphique au sens large puisé tantôt à Court de Gébelin, tantôt à Fabre d'Olivet ou encore au fameux *Séthos* de l'abbé Terrasson. La dette contractée par notre auteur à l'égard d'un tel matériau ésotérique a été longuement étudiée par la critique et nous nous contenterons de l'évoquer de manière incidente. Si, à de nombreuses reprises, Nerval se contente de retranscrire ce matériau ésotérique traditionnel, l'originalité de *l'Histoire de la Reine du matin* réside en une tentative de conjugaison du drame intime et de la leçon messianique collective.

A l'instar du mouvement symbolique tracé par la parabole du voile oriental, l'ajournement *ad libitum* du dénouement narratif peut être qualifié de variable d'ajustement, de jeu au sens mécanique du terme destiné à contourner le déterminisme d'une structure narrative aux schèmes fixes. La tentative de dépassement de l'aporie romanesque individuelle par le récit messianique collectif radicalise encore cette tentative visant à ébranler une telle structure : ce sont alors deux récits qui sont littéralement mis en concurrence. Or, la virtualité utopique reste incapable d'ouvrir sur la définition d'un nouveau paradigme, tributaire de l'indépassable déterminisme de la structure psychique. Tragiquement, l'ouverture dessinée par le roman social messianique est rattrapée par la fatalité d'une structure narrative itérative.

## *Partie 3. Comment articuler le drame aporétique individuel au récit collectif ?*

### Introduction : vers le récit collectif.

Si le grain de blé qui est tombé en terre ne meurt, il reste seul [...] <sup>1</sup>

En projetant tout en les modulant les structures figées de son drame intime sur des figures légendaires pseudo-orientales telles que le calife Hakem, à la fois messie et dieu des Druses ou Adoniram, ancêtre mythique des Francs-maçons, Nerval cherche à ouvrir le cercle vicieux de ses obsessions sur une dimension communautaire. Au sentiment d'absurdité éprouvé par le mélancolique voué à constater *ad libitum* le seul et unique moment de la fuite de l'objet d'amour tâche de se superposer l'espoir d'une justification collective messianique de la douleur. Si la mort peut apparaître dans certains écrits nervaliens -en particulier dans la lettre d'amour du chevalier Dubourjet<sup>2</sup> reprise dans *Octavie*- comme la seule équivalence possible à opposer à l'éternelle absence de l'être aimé, la mort expérimentée par les deux héros mythiques Hakem et Adoniram, frères orientaux du *Christ aux Oliviers*, apparaît paradoxalement comme porteuse des virtualités d'une transfiguration identitaire. La catastrophe intime d'un roman d'amour néo-platonicien malheureux est concurrencée par ce que l'on pourrait intituler un *catastrophisme* dans le sens que lui confère Jean-Michel Racault<sup>3</sup>, événement intégrable à l'histoire d'une lignée, transfigurant l'amant malheureux ou déchiré en borne fondatrice ou jalon héroïque dans l'histoire de sa « race ». C'est par la mort, palingénésie expiatoire, que la vie véritable exprime sa fécondité de manière paradoxale.

Cette aspiration à ouvrir le récit intime sur une dimension communautaire n'est pas exempte d'enjeux politiques. En effet, à l'inverse d'un Baudelaire qui s'est affirmé « dépolitiqué », Nerval diffuse constamment quoique de manière indirecte un message à caractère idéologique dans son œuvre. Participant de cette mouvance culturelle protéiforme que

---

<sup>1</sup> *La Bible de Jérusalem*, « Évangile selon Saint Jean », 12, 24.

<sup>2</sup> *NPI II*, p. 695.

<sup>3</sup> « A la catastrophe, rupture brutale et généralement destructrice dans un état supposé stable, on pourrait opposer le catastrophisme qui intègre le bouleversement à un cycle historique ou qui lui confère la valeur d'un accomplissement. », Jean-Michel Racault, « Utopie et utopisme, catastrophe et catastrophisme dans les littératures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », in dir. Jean-Paul Engélibert, Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe, reverts et renaissance de l'utopie (XVI<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles)*, La Licorne, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.28.

Paul Bénichou a désignée sous le nom d' « école du désenchantement », notre auteur, à l'image d'autres « petits romantiques », a répondu lui aussi, parfois en sourdine, « aux hautes questions que le siècle lui posait »<sup>4</sup>. Pour reprendre les propos de José-Luis Diaz : « Nerval a respecté jusqu'au bout les utopies des héritiers socialistes de ses « illuminés ». »<sup>5</sup> Aussi la dimension politique, à la fois en tant qu'ouverture généreuse vers l'altérité que comme critique satirique des institutions en place, permet-elle à notre auteur de varier sur le plan paradigmatique les syntagmes au demeurant constants de sa phrase narrative.

Nous envisagerons en premier lieu (chapitre 5), en nous inspirant des travaux de Françoise Sylvos<sup>6</sup>, en quoi la démarche historique nervalienne s'inscrit dans une dimension utopique, inscrivant dans un même geste décryptage évaluatif d'un passé complexe et leçon prescriptive pour le présent et l'avenir<sup>7</sup>. Mimant la démarche de l'archéologue, interrogeant les souvenirs d'un passé invariablement douloureux dont les miasmes malsains s'exhalent au présent, notre auteur syncrétiste cristallise autour de lui une lignée transhistorique rebelle, pendant oriental aux « Illuminés » occidentaux auxquels il consacre des biographies. Par une rêverie sur des « débris » protéiformes davantage culturels que monumentaux dont il interroge fébrilement le sens, Nerval reconstitue en effet une famille idéologique à sa mesure qui se caractérise par la conjugaison d'une posture politique d'opposition et d'une mystique ésotérique. Si ce travail de reconstitution généalogique affermit l'affirmation identitaire, il conduit également le voyageur à isoler des siècles la lutte éternelle de deux « races » ennemies, herméneutique historique tragique héritière en particulier des conceptions d'Augustin Thierry<sup>8</sup>.

Comment, pénétré de la conscience d'un tel déterminisme historique, diffuser tout de même un message à caractère politique? Telle est la question à laquelle le deuxième chapitre de cette section (chapitre 6) tentera d'apporter des éléments de réponse. En tentant de comparer deux actualisations proposées par Nerval du type du grand homme, le calife Hakem et le maître-

---

<sup>4</sup> Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992, p. 98.

<sup>5</sup> José-Luis Diaz, « A propos de L'École du désenchantement de Paul Bénichou », *Romantisme*, Paris, 1993, n°79, P. 94.

<sup>6</sup> Mentionnons les deux ouvrages de Françoise Sylvos *Nerval ou l'antimonde, discours et figures de l'utopie 1826-1855*, Paris, L'Harmattan, 1997, et *L'Épopée du possible ou l'arc en ciel des utopies (1800-1855)*, Paris, Champion, 2008, travaux qui ont nourri notre réflexion sur l'aspect politique de l'œuvre nervalienne.

<sup>7</sup> « Fouill(er) le passé et cherch(er) dans les châteaux en ruine des enseignements pour l'avenir. » (*NPI I*, p. 1133.), ainsi pourrait être résumée l'attitude des deux savants mis en scène dans le prologue du *Marquis de Fayolle*. A ce niveau, Nerval s'inscrit directement dans le prolongement d'Augustin Thierry dont nous citons l'un des mots d'ordre: « rechercher les racines des intérêts, des passions, des opinions qui nous agitent, nous rapprochent ou nous divisent, d'épier et de suivre dans le passé la trace de ces émotions irrésistibles, qui entraînent chacun de nous dans nos divers partis politiques » *Lettres sur l'histoire de France, pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*, sixième édition revue et corrigée, Paris, Éditions Tossier, 1839 (1ère édition 1827), p. 17.

<sup>8</sup> On a coutume, nous précisent les éditeurs de la Pléiade, de rapprocher « depuis Nicolas Popa » la conception nervalienne de cette opposition binaire des deux races des « théories d'Augustin Thierry » qui reposent sur « l'opposition des classes conquérantes et des classes conquises », *NPI II*, note 1, p. 1348.

ouvrier Adoniram, nous verrons de quelle manière notre auteur, en projetant dans un espace et un temps recomposés les données parfois les plus factuelles d'une actualité politique brûlante, suscite la réflexion critique de son lecteur. Alors que l'exemple du calife Hakem, figure fondatrice du drusisme, *contaminatio* du mythe napoléonien et de l'image christique, s'inscrit manifestement dans la mouvance égalitaire et fraternelle emblématique des utopies quarante-huitardes, le personnage d'Adoniram, ancêtre mythique de la franc-maçonnerie spéculative, s'il ne sonne le glas d'aucun espoir de justice sociale, met toutefois à distance la possibilité de triomphe d'une parole politique armée<sup>9</sup>. La leçon du présent, histoire mouvementée en train de se faire, des espoirs socialistes des années 1840 à la progressive récupération autocratique par le prince-président Louis-Napoléon, représente la variable d'ajustement permettant à notre auteur d'émettre, de manière indirecte et évolutive, un regard critique sur la société de son temps. Considérant donc comme incontestable et explicite la teneur partiellement politique du conte nervalien, nous tenterons d'en préciser la nature que nous qualifierons de *métonymique*: s'appuyant pour partie sur des données politiques factuelles transposées dans un lieu et un espace fantasmatiques, le message politique constitue quant à lui une partie du sens du conte, l'univers oriental nervalien, à l'inverse des contes exotiques des Lumières, n'étant jamais un simple alibi à la satire de l'Occident.

Si le politique s'invite explicitement au sein du conte oriental, le message diffusé n'en reste pas moins fortement ambigu ainsi que nous l'analyserons dans une troisième et dernière partie (chapitre 7). Texte kaléidoscopique veuf de toute voix auctoriale unilatérale, le récit pseudo-oriental nervalien est fondamentalement dialogique au sens bakhtinien du terme. Non seulement il fait entendre la cacophonie de trames idéologiques interprétatives contradictoires mais il met surtout en confrontation deux modes logiques antagonistes. Alors que la satire politique implicite participe d'une forme de rationalité, grande est la tentation de la part de Nerval de conférer à l'événement historique -comme d'ailleurs à tout événement- une signification symbolique. Assimilant existence personnelle et histoire générale, exprimant le désir chimérique de « tout comprendre », notre auteur inscrit le factuel à l'intérieur d'un système relevant de l'universelle analogie. Cette juxtaposition entre rationalité *métonymique* et spiritualisme *analogique* pourrait bien justifier la tendance manifestée par notre auteur à mettre en contact des éléments en apparence hétéroclites: récit amoureux et leçon collective, inscription de fragments textuels à l'intérieur d'autres récits, tout en pariant pour que le collage

---

<sup>9</sup> Rappelons que *l'Histoire du calife Hakem* a été prépubliée une première fois en août 1847 dans *La Revue des deux mondes* et *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* en mars-avril 1850 dans les colonnes du *National*.

puisse ouvrir sur la synthèse. En soulignant la frontière, la faille, Nerval suggère la possibilité et la nécessité d'une unité, parole sacrée perdue que seul un autre mode d'accès au sens, point aveugle et tropisme inaccessible à la raison, permettrait de retrouver. Au terme de cette réflexion sur la possibilité d'une interprétation idéologique et politique du conte nervalien, nous en aurons aussi atteint les limites: il nous faudra alors nécessairement faire appel non sans prudence à des données de psychanalyse. Une réflexion sur la *révolution*, objet central de l'anamnèse nervalienne, événement catastrophique par excellence, nous aura conduit en effet à considérer que notre auteur amalgame de manière inextricable, littéralement chimérique, réflexion historique et reviviscence fantasmatique de scènes sexuelles primitives, fussent-elles symboliques.

# Chapitre 5. L'ambivalence d'une archéologie polymorphe.

Ce sera le rôle des plus grands esprits de savoir rattacher l'avenir progressif au passé glorieux<sup>1</sup>.

## 1 Enjeux généraux d'une herméneutique historique: sonder, comprendre, dénouer.

Comprendre la signification du grand événement historique, la Révolution française et son prolongement impérial, en tirer toutes les conséquences, est l'un des soucis constants des grands penseurs, historiens et hommes de lettres de la première moitié du siècle, en dépit de leurs divergences idéologiques. La mutation du paradigme sociétal impose une révision totale -voire la création- de ces disciplines qu'on ne nomme pas encore sciences humaines et dont le dix-neuvième siècle s'emploiera à fixer les cadres définitoires. C'est au premier chef l'histoire moderne dont on tâche d'asseoir les bases. Alors que l'historiographie d'Ancien-Régime s'attachait à relater la geste de la caste dirigeante, Augustin Thierry appelle de ses vœux « un changement total [...] dans la manière de présenter les moindres faits historiques »<sup>2</sup>. Il s'agit en particulier de mettre au premier rang le rôle des masses, de ce peuple auquel Michelet consacre un livre en 1846, au détriment de la place qui, traditionnellement, était accordée aux individus. Le grand homme ne sera dès lors plus un type évoluant *sub Specie aeternitatis* mais le porte-parole d'un groupe inscrit dans une idéologie et incarné dans son temps.

La société héritière de la Révolution et de l'Empire apparaît beaucoup plus divisée et plus complexe qu'elle ne le paraissait durant l'Ancien-Régime. Au philosophe, à l'historien et à l'homme de lettres investis d'un véritable magistère, lequel supplée au pouvoir déchu du clerc, incombe donc un rôle en partie didactique<sup>3</sup>. Les profondeurs historiques et sociétales réclamant de nouveaux herméneutes, leur démarche est souvent assimilée à un travail d'archéologue ou de géologue sous l'égide de Cuvier, ainsi que le précise Jacques Rancière:

---

<sup>1</sup> *NPI I*, p. 346.

<sup>2</sup> Augustin Thierry, *Lettres sur l'histoire de France [...]*, *op. cit.*, p.21.

<sup>3</sup> « La prétention du penseur au magistère est un succédané instable du pouvoir du clerc. Le rôle du pouvoir spirituel n'en est pas moins continûment glorifié, des mages romantiques jusqu'aux grands professeurs de la fin du siècle. », Françoise Mélonio, " 1815-1880 " dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli [dir.], *Histoire culturelle de la France*, volume 3 : *Lumières et liberté. Les XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 243.

L'écrivain est l'archéologue ou le géologue qui fait parler les témoins muets de l'histoire commune<sup>4</sup>.

Parallèlement à cette aspiration à sonder la profondeur du monde s'impose également la nécessité de narrativiser l'histoire afin de tenter d'en unifier, littéralement d'en napper le sens. Dans une appréhension à la fois progressive et régressive du temps, Augustin Thierry mais aussi François Guizot considèrent que l'actualité catastrophique -cette suite de révolutions qui défraya la chronique du siècle : 1789, 1830 bientôt 1848- a valeur heuristique. C'est le présent qui permet à l'historien, par un acte rétrospectif de concentration interprétative que Louis Otto Mink nomme *acte configurant*, d'élucider le passé. « C'est une chose profondément vraie, et le meilleur commentaire pour l'histoire du passé se trouve dans les révolutions contemporaines. »<sup>5</sup> affirme en effet l'ancien secrétaire de Saint-Simon. Tel un manuscrit palimpseste dont on gratterait progressivement les couches opacifiantes, le roman historique se déchiffre par une succession de dénouements partiels et évolutifs. L'exemple le plus audacieux mais aussi le plus extrême de cette démarche visant à rationaliser l'histoire est peut-être celui que propose Pierre-Simon Ballanche. L'auteur de la *Palingénésie Sociale* considère en effet que la sécession plébéienne romaine sur l'Aventin représente le prototype de toutes les autres révolutions humaines, véritable matrice où les actants d'un drame unique seraient présents à l'état virtuel. Ainsi s'exprime le philosophe dans sa *Formule générale de tous les peuples appliquée à l'histoire du peuple romain*: « Dans l'histoire romaine, nous trouvons en quelque sorte la formule générale de toutes les histoires »<sup>6</sup> Il est très significatif que face à l'urgence d'interpréter le passé, historiens et philosophes se soient donc inscrits dans une logique indéniablement narrative, laquelle tend à autonomiser la discipline historique, tâchant d'en traduire le « principe » pour reprendre le terme de Michel Foucault<sup>7</sup>.

Comme nous allons nous attacher à le montrer, Gérard de Nerval participe tout comme son siècle de cette fascination pour les épisodes de la Révolution et de l'Empire auxquels d'ailleurs il rattache la mort de sa mère et dont il n'a de cesse d'interroger le sens. Nous tâcherons en premier lieu d'analyser le caractère politique inhérent à cette herméneutique

---

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 24.

<sup>5</sup> Augustin Thierry, *Dix ans d'études historiques*, troisième édition, revue et corrigée, Paris, éditions Tessier, 1839 (1<sup>ère</sup> édition 1835), p. 438.

<sup>6</sup> Pierre-Simon Ballanche, "Formule générale de tous les peuples, appliquée à l'histoire du peuple romain. Premier Fragment", *Revue de Paris*, première série, tome 1-3, mai 1829, Paris, 1829, p. 149.

<sup>7</sup> Dans *L'Archéologie du savoir*, le philosophe qualifie une telle conception épistémologique d'« *histoire globale* » par opposition à la formation d'une « *histoire générale* » qu'il appelle de ses vœux. Il insiste sur la dimension centripète et autotélique d'une telle définition: « Le projet d'une histoire globale, c'est celui qui cherche à restituer la forme d'ensemble d'une civilisation, le principe –matériel ou spirituel – d'une société, la signification commune à tous les phénomènes d'une période, la loi qui rend compte de leur cohésion, - ce qu'on appelle métaphoriquement le « visage » d'une époque. (Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, NRF, Gallimard, 1969, p. 17-18.)

historique. Nous verrons également en quoi notre auteur, ayant tendance à confondre de manière inextricable existence personnelle et histoire commune, s'inspire des théories historiques de son époque -lutte duelle des « races » d'un Augustin Thierry et scène historique matricielle inspirée d'un Ballanche dont il connaît et apprécie l'œuvre- pour interpréter sans les distinguer strictement ces deux dimensions.

## 2 L'appel du passé.

Persuadé de vivre dans une époque « en habit noir », veuve du siècle qui l'a précédée, Gérard de Nerval est hanté par l'appel d'un passé qui ne passe pas, ainsi qu'en témoigne par exemple cette réflexion du scripteur des *Faux-Saulniers* : « Les souvenirs des lieux où je suis m'oppressent moi-même »<sup>8</sup>. A l'évidence, la béance laissée dans l'histoire par l'incompréhensible révolution française ne s'est pas encore fermée, à tel point que notre auteur en vient encore à appeler de ses vœux en 1845 la venue d'un homme providentiel qui saurait clore le XVIIIème siècle!<sup>9</sup> L'héritage de cette débauche énergétique gigantesque, de cette « fée sanglante » qu'est la révolution consiste en un présent instable, en état de « décomposition efflorescente et malade »<sup>10</sup>. A la jonction des enjeux intimes et historiques, cette catastrophe ainsi que le premier Empire qui en représente symboliquement la poursuite épique apparaissent comme une énigme voire une maladie contagieuse dont les relents malsains contaminent le présent telle une fièvre. Fantasmatiquement, en effet, Nerval assimile le drame familial qui lui a ravi sa mère, « morte à vingt-cinq ans des fatigues de la guerre, d'une fièvre qu'elle gagna en traversant un pont chargé de cadavres [...] »<sup>11</sup>, qu'un père implicitement coupable, « lutta(nt) » (lui-même) « contre la mort »<sup>12</sup> près de la Bérésina n'a su protéger, à la catastrophe historique nationale. Aux miasmes mélancoliques de la fièvre qui emporta Marie-Antoinette Laurent et qui assaillent périodiquement le fils fidèle sous la forme de crises de folie cycliques correspondent les lamentations des morts outragés de la cathédrale de Saint-Denis qui réclament vengeance. Relevons, ainsi, cette remarque du biographe de Quintus Aucler, lequel affirme qu'un « souffle malsain [...] sort des tombes féodales où tant de rois sont entassés » « qu'un siècle mécréant [...] a dérangés de l'éternel repos »<sup>13</sup>. Point aveugle, centre du récit nervalien, la *révolution* au sens large du terme est une crevasse, énigme insoluble, zone des

---

<sup>8</sup> *NPI II*, p. 101.

<sup>9</sup> « Le XVIIIème siècle n'est pas encore fini ! écrivait Joseph de Maistre à l'époque de l'Empire, et l'histoire a prouvé qu'il avait raison. [...] », *NPI I*, p. 897.

<sup>10</sup> *NPI II*, p. 1074.

<sup>11</sup> *PS, NPI III*, p. 680.

<sup>12</sup> *Lorely, NPI III*, p. 10.

<sup>13</sup> *NPI II*, p. 1136.

épanchements incontrôlés où les forces du progrès, déchaînées, ont outrepassé leurs bornes au-delà de toute raison. Revenir sans cesse comme en pèlerinage autour de cette zone symbolique : « fleuve aux eaux sanglantes et sombres »<sup>14</sup>, tel est le trajet cher à notre auteur, qu'il s'agisse d'un déplacement géographique vers tous les Orient symboliques, en particulier cette Allemagne orientale où le destin familial s'est joué, ou qu'il s'agisse d'un travail polymorphe d'archéologue, lequel consiste à sonder le passé pour en « interroger les souvenirs »<sup>15</sup>.

L'enjeu n'est pas seulement pour lui de déplorer sous forme élégiaque les neiges d'un passé enfoui mais de faire retour sur la catastrophe afin d'affermir les bases du présent et de le rendre habitable. Ainsi que nous allons à présent l'analyser, ce travail d'archéologue auquel il s'astreint s'inscrit invariablement dans une démarche utopique : en sondant le passé, Nerval se rattache à une communauté symbolique rebelle, assimilation porteuse d'enjeux incontestablement politiques. Pour reprendre les termes de Françoise Sylvos: « Nerval trouve la clé du futur dans la critique du présent et l'investigation historique »<sup>16</sup>.

### 3 L'archéologue généalogiste<sup>17</sup> ou la reconstitution d'une famille rebelle idéale.

Rêver le passé...sur ses débris<sup>18</sup>.

Si la démarche archéologique nervalienne consiste à interroger les *débris* du passé, il étend cette dimension bien au-delà de celle qu'un Chateaubriand par exemple lui assigne dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Il ne s'agit pas simplement de « découvrir » des ruines ou des débris monumentaux antiques mais, dans une démarche d'herméneutique généralisée, de décaper le monde comme un manuscrit palimpseste afin de révéler tout ce qui, derrière les strates imposées par une civilisation sévère -en particulier l'austérité du catholicisme- révèle la

---

<sup>14</sup> *NPI I*, p. 348.

<sup>15</sup> Rappelons les objectifs affichés par le diariste de son séjour au Caire : « Je viens au Caire pour travailler, pour étudier la ville, pour en interroger les souvenirs. » *NPI II*, p. 315.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> Cette assimilation du travail de l'historien à celui d'un archéologue fouillant le sol des organisations humaines n'est pas propre à Nerval. Jules Michelet, en 1846, file la métaphore dans son célèbre ouvrage *Le Peuple* : « Il faut que je perce la terre, que je découvre les bases profondes de ce monument ; l'inscription, je le vois, est maintenant tout enfouie, cachée bien loin là-dessous...Je n'ai pour creuser là, ni pioche, ni fer, ni pic ; mes ongles y suffiront. [...] Aujourd'hui encore je creuse...Je voudrais atteindre au fond de la terre. » (Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, Editions Garnier-Flammarion, 1974 (1<sup>ère</sup> édition 1846), p. 154-155.)

<sup>18</sup> *NPI II*, p. 237.

fécondité païenne<sup>19</sup>. Notre auteur fait sienne la posture que le biographe de Cazotte prête à Apulée:

Apulée, l'initié du culte d'Isis, l'illuminé païen, à moitié sceptique, à moitié crédule, cherchant sous les *débris* des mythologies qui s'écroulent les traces de superstitions antérieures, expliquant la fable par le symbole, et le prodige par une vague définition des forces occultes de la nature, puis, un instant après, se raillant lui-même de sa crédulité, ou jetant ça et là quelque trait ironique qui déconcerte le lecteur prêt à le prendre au sérieux [...] <sup>20</sup>

Si Nerval reconnaît en Apulée le chef de cette famille d'écrivains « humoristique(s) » dont lui-même participe et à laquelle il rattache entre autre Cazotte ou Nodier, ce passage témoigne aussi de l'ambiguïté inhérente à l'humorisme, expression d'un tempérament prédisposant à la mélancolie voire à la démence<sup>21</sup>. Mi-comique mi-sérieux, sceptique du scepticisme, l'humoriste maintient entre lui et l'objet de sa quête une irréductible distance. De fait, s'il s'agit bel et bien de faire glisser les voiles de la déesse Isis, la Vérité essentielle dont elle représente l'allégorie n'est accessible que sous la forme de « débris » dont on chercherait les « traces », nébulosité encore accrue par l'emploi des qualificatifs « vagues » et « occultes ». Le terme « superstition » qui discrédite le sérieux de l'initiation mystique ou l'affirmation d'une posture ouvertement « ironique » redoublent encore ces effets de distanciation. L'archéologue humoriste soumet à sa démarche herméneutique un rythme hésitant, oscillant entre adhésion et dégageant. Pour envisager précisément le cas de Nerval et de sa génération désenchantée, on pourrait même considérer qu'une telle attitude articule le scepticisme railleur hérité des Lumières à la volonté panthéistique de « tout croire », revendiquée par l'école néo-païenne des années 1840. Aussi, l'humorisme nervalien, passeport proverbial associé à la douceur et la gentillesse, représente-t-il le versant policé d'une révolte latente intense. En reconstituant une généalogie païenne oppositionnelle dans laquelle il s'intègre, Nerval inscrit explicitement sa destinée sous le signe de Lucifer ou de Prométhée et donc sous l'égide du crime, atavisme racial qui se transmet à chacun des membres de la dynastie maudite. Venger l'empereur Julien atteint par la flèche du Parthe dont le trait est attribué à Jésus-Christ, ressouder le XVIIIème siècle au

---

<sup>19</sup> La métaphore de l'histoire comme manuscrit « palimpseste » chère à Nerval a vraisemblablement été initiée par Pierre-Simon Ballanche porteur du concept parallèle de palingénésie sociale. Nous citons ses propos : « Je m'étais demandé [...] si toute l'histoire humaine n'est pas un continuel palimpseste dont il faut chercher à faire revivre l'écriture primitive, cachée par l'écriture d'un âge suivant. » (Pierre-Simon Ballanche, « Formule générale de tous les peuples, appliquée à l'histoire du peuple romain. Premier fragment », *Revue de Paris*, première série, tome 163, Paris, mai 1829, p. 149.)

<sup>20</sup> *NPI II*, p. 1082.

<sup>21</sup> Relevons les réflexions de Champfleury : « Rien de plus dangereux que ce métier d'humoriste, qui a fait mourir Sterne de la poitrine, qui a rendu Swift fou, qui a enlevé Hoffmann encore jeune à la vie, et bien d'autres [...] (leurs) sensations intérieures s'écaillent, se fendent, perdent leur glacié et sont détruites peu à peu par ce caustique dévorant qu'on appelle l'observation de soi-même. », Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Genève, Slatkine, 1968, (réimpr. de l'édition de Paris, 1861), p. 201.

Vème ainsi que le désirait Quintus Aucler correspond également à s'inscrire dans une généalogie du mal dont l'acte fondateur est le meurtre fratricide d'Abel par Caïn. Toute la question sur laquelle nous reviendrons réside alors en ces termes : le mal représente-t-il la juste rébellion d'une victime qui s'insurge contre un principe tyrannique ou réactualise-t-il la malédiction divine qui voue l'être maudit au malheur? Nous envisagerons pour l'instant en quoi le travail d'archéologie trouve dans l'exhumation d'une lignée rebelle la légitimité d'une action politique au présent.

En interrogeant le passé, Nerval unifie en effet autour de son moi protéiforme une famille idéale de pensée qui se caractérise par son esprit d'opposition, à l'intersection des domaines mystiques et politiques. Le mariage projeté entre un diariste autoproclamé franc-maçon<sup>22</sup> et l'*akkalé* druse Saléma correspond à l'évidence à cette volonté de réunir les *membra disjecta* d'une même communauté, laquelle se définit essentiellement par son caractère minoritaire, ses pratiques occultes proches des rituels initiatiques orphiques et surtout son esprit de résistance aux pouvoirs dominants. Tout au long de son voyage, Nerval semble mettre en pratique le mot d'ordre qu'il avait initié dans sa fameuse lettre semi-délinante à Auguste Cavé du 31 mai 1841 où il affirmait désirer, dans le cadre d'une « mission artistique et archéologique » rechercher des « rapports », des « migrations », des « filiations » entre des « races »<sup>23</sup> distinctes dont il s'agirait de reconstituer le parcours. Aussi voit-on se dessiner tout au long du voyage en Orient l'arborescence d'une épopée de la « race » caïnite, le diariste soulignant de mystérieuses filiations transhistoriques et interculturelles. De la yéménite reine de Saba aux Sabéens égyptiens qu'Hakem initie à son culte jusqu'aux Templiers écossais en passant par les Médicis de Florence, nulle solution de continuité mais des rapports de filiation ou d'influence, suscités par un prosélytisme diffus<sup>24</sup>. Nerval démiurge, attaché à conférer de la

---

<sup>22</sup> Ainsi que nous l'avons rappelé plus haut, Nerval n'était vraisemblablement ni maître franc-maçon, ni même apprenti ou compagnon. Il pouvait en revanche se déclarer « Louveteau » (*NPI II*, p. 596) c'est-à-dire fils de franc-maçon, francisation du terme anglais « lowton » puisque son père Etienne Labrunie faisait sans doute lui-même partie d'une loge. Sa connaissance des rituels est vraisemblablement en majorité livresque et *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* est redevable en particulier de deux ouvrages du XVIIIème siècle : *L'Ordre des Mopses trahi* et le *Recueil précieux de la maçonnerie adhoniramite* de Guillemain de Saint-Victor. Preuve s'il en était besoin que Nerval n'était pas membre d'une loge maçonnique, on pourra relever cette réflexion du diariste des *Femmes du Caire* dont la première publication dans *La Revue des deux mondes* remonte à l'année 1847 : « Fakardin représenta quelque temps l'idéal que nous nous formons d'Hiram, l'antique roi du Liban, l'ami de Salomon, le héros des associations mystiques. » (*NPI II*, p.466) Il aurait été évidemment impensable pour un initié de confondre Hiram le roi de Tyr et la figure tutélaire d'Hiram, architecte du Temple de Jérusalem que les maçons ont érigée en symbole. Le rituel d'initiation au grade de maître, ainsi que nous l'enseigne justement les ouvrages de vulgarisation précités, est axé autour du meurtre d'Hiram, cérémonies dont la teneur est manifestement inconnue à Nerval en 1847.

<sup>23</sup> *NPI I*, p. 1379.

<sup>24</sup> Rappelons encore une fois la déclaration péremptoire du diariste emporté par son syncrétisme : « les akkals druses sont les francs-maçons de l'Orient » (*NPI II*, p. 596), affirmation redondante à celle précitée : « la religion druse n'est qu'une sorte de franc-maçonnerie » (*NPI II*, p. 466)

cohérence à son univers recomposé, n'hésite pas parfois à infléchir la réalité historique. On pourra relever comme exemple typique de cette tendance révisionniste la très nette inflexion qu'il imprime aux données factuelles lues dans l'ouvrage historique de Silvestre de Sacy : « Vie du calife Hakem-Biamr-Allah », pilotes principal de son propre récit. Non seulement notre auteur, dans une démarche constante visant à renverser positivement les préjugés occidentaux sur l'Orient, inverse la polarité négative prêtée par le savant orientaliste aux sectateurs druses néo-convertis mais il éprouve également le souci d'unifier le drusisme dans une même lignée de sang. Derrière cette réécriture se devine le souci de faire remonter des limbes historiques le tracé de la marche épique d'une même race. Citons donc en premier lieu le texte de Sacy :

Hakem donna ordre (à Darazi) de se retirer en Syrie et de répandre sa doctrine dans les montagnes où il se trouvait un peuple grossier et disposé à adopter toutes les nouveautés [...] il lut son livre aux habitants de cette contrée, les incita à reconnaître Hakem pour Dieu, leur distribua de l'argent, leur insinua le dogme de la métempsychose, leur permit l'usage du vin et la fornication<sup>25</sup>.

De ce prosélytisme corrompue exercé par le Perse ou Turc Darazi à destination du peuple grossier des montagnes libanaises, nulle trace ne subsiste chez Nerval. Bien au contraire, suggérant un parallèle implicite entre l'exil druse et la fuite d'Égypte des Hébreux, notre auteur efface tout ce que le mémoire de Silvestre de Sacy pouvait présenter de négatif, insistant également de manière significative sur l'origine égyptienne des druses libanais: « Ses sectateurs, chassés du Caire après sa mort, *i.e. celle d'Hakem*, se retirèrent sur le Liban où ils formèrent la nation des Druses. »<sup>26</sup> propos qui closent le conte, confirmant ceux par lesquels il débutait : « [...] je n'ai pas été fâché, après avoir observé et étudié le Caire moderne, de retrouver les souvenirs du Caire ancien, conservés en Syrie dans des familles *exilées d'Égypte*, depuis huit cents ans. »<sup>27</sup>

Par ce travail d'archéologie intime visant à rassembler ce qui est éparé, à reconstituer fantasmatiquement une famille idéale, Nerval s'inscrit dans une dimension panthéistique, engouement emblématique des années 1840 visant, mi sérieusement mi ironiquement à restaurer par le biais d'un orphisme réactualisé une religion unitaire sous l'égide de Bacchus, posture indissociable d'une forme de socialisme militant en butte à l'oppression d'une Église catholique arc-boutée à ses principes. Métaphore hyperbolique du travail d'investigation archéologique mené par le diariste, la révélation de Tubal-Kaïn à son descendant Adoniram lui assigne une fonction politique à l'intérieur d'une lignée rebelle. « Tu es destiné à nous venger

---

<sup>25</sup> Antoine-Isaac Silvestre de Sacy, « Vie du calife Hakem », *Exposé de la religion des Druzes*, tome 1, Paris, Imprimerie royale, 1838, p.385.

<sup>26</sup> *NPL. II*, p. 564.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 525. C'est nous qui soulignons.

et ce temple que tu élèves à Adonaï causera la perte de Soliman. »<sup>28</sup> affirme ainsi le glorieux ancêtre.

Incontestablement, le travail d'investigation d'un passé qu'il s'agit de réunifier ouvre sur l'action politique, fût-elle indirecte. Identifier, en opérant un retour vers soi l'atavisme du vengeur permet de rendre possible et légitime le maintien d'une posture oppositionnelle au présent.

#### 4 L'esprit de l'utopie : articuler le non au « principe espérance »<sup>29</sup>

C'est que je suis issu de la race d'Antée,  
Je retourne les dards contre le dieu vainqueur<sup>30</sup>.

Quand il présente dans son sonnet « Antéros » le mouvement dialectique faisant succéder au repli protecteur vers la terre, lequel redonne de la force, le geste tabou et sacrilège de l'agression, jaillissement vertical satanique voire castrateur, le je-poétique est au plus près de la démarche de l'archéologue historien telle que la conçoit notre auteur. Le retour vers soi, ressourcement au cœur des entrailles maternelles chtoniennes associé à la reconnaissance d'une filiation rebelle, précède de peu la posture antithétique agressive, retour de flamme dont il est la condition nécessaire. La révolte nervalienne n'est toutefois pas purement critique, geste abrasif qui reproduirait le négationnisme stérile des révolutionnaires en majorité athées de 1789, mais se conjugue toujours à l'aspiration à la reconstruction utopique. Françoise Sylvos, dont nous citons les propos, identifie de manière pertinente cette démarche dialectique :

Révolte et mélancolie romantiques, présentes chez Nerval, relèvent du NON. Mais dans son œuvre d'abord marquée par la satire et la révolte, la négation précède l'affirmation<sup>31</sup>.

Dans le sonnet précité, le je-poétique prolonge de manière hautement significative son acte rebelle par un ensemencement, restaurant à la mère-nature la fécondité dont la longue parenthèse catholique l'aurait privée. Il est manifeste d'ailleurs que le dernier vers d'« Antéros », dont la création remonte vraisemblablement à la période semi-délirante de novembre 1853 -« je resème à ses pieds les dents du vieux dragon »- fait écho à l'étude consacrée à Quintus Aucler publiée dans la *Revue de Paris* en 1851. Evoquant le « retour vainqueur d'Apollon » esquissé dans la Florence renaissante néo-platonicienne, le biographe

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 768.

<sup>29</sup> Le « principe espérance » est, selon Ernst Bloch à la base de la pensée utopique.

<sup>30</sup> « Antéros », *Les Chimères, NPI III*, p. 647.

<sup>31</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 15.

fait succéder à la rupture du *palladium* de Constantin la résurrection des génies de la terre : « déjà la semence nouvelle faisait sortir de la terre les génies emprisonnés du vieux monde. »<sup>32</sup> Du mythe allégorique à la leçon utopique, nulle solution de continuité. Tout en s'insurgeant contre les pesanteurs hiératiques d'un catholicisme obsolète ou contre la mainmise opérée dès 1850 par le Prince-Président sur les libertés individuelles, Nerval ouvre toujours sa critique sur l'espoir d'une solution. Derrière les structures carcérales se tapit invariablement la virtualité phosphorescente d'une antithèse : aussi, l'esprit égalitaire, communautaire de Pan, ouvre-t-il sur l'espoir d'un monde régénéré, affranchi de la chute. A l'inverse d'un Gautier désengagé, fermement résolu à cultiver l'art pour l'art, Nerval, s'il ne suit strictement aucune coterie ni faction, n'est jamais véritablement « dépolitiqué » pour reprendre le néologisme forgé par Baudelaire. Tout en maintenant une ligne idéologique globalement proche des idées libérales, Nerval comme un certain nombre de ses contemporains éprouve une certaine nostalgie pour une noblesse qu'il s'agirait de restaurer dans sa mission providentielle. Si de message politique il peut être question, celui-ci présente un caractère invariablement indirect, le décalage utopique apparaissant parfaitement adapté à la teneur d'un tel discours.

Dans une démarche consistant à articuler le « non » au « principe espérance », Nerval projette sur un matériau culturel pseudo-oriental des problématiques idéologiques qui lui sont contemporaines. Plus précisément, en butte aux rigueurs d'un présent difficilement habitable, il récrit la légende d'un passé oriental recomposé, l'alimentant du flot mutant des idées de son temps, rêvant de ce qui aurait pu être, dans une démarche proche d'un certain usage de l'uchronie<sup>33</sup>. A l'image d'un Napoléon-Geoffroy Château qui invente le triomphe durable d'un Napoléon 1<sup>er</sup> vainqueur des Russes, Nerval, s'inscrivant dans les failles du texte vétérotestamentaire, invente l'uchronie de la lignée des descendants de la reine de Saba et d'un Adoniram substitué à Salomon. De la même manière, notre auteur récrit la vie du calife Hakem, justifiant, rationalisant du point de vue de l'intéressé une personnalité que les historiens ont invariablement qualifiée d'aliénée. Nous verrons en quoi cette figure historique obscure permet à Nerval d'actualiser, en le décalant tant dans le temps que dans l'espace, le type du grand

---

<sup>32</sup> *NPI II*, p. 1159.

<sup>33</sup> Analysant le récit de fiction *Napoléon conquérant du monde, 1812-1832*, uchronie rédigée par un certain Napoléon-Geoffroy Château qui révisé l'histoire impériale en imaginant ce qui aurait pu se produire si Napoléon n'avait pas été défait en Russie, Françoise Sylvos définit les caractéristiques de cette modalité particulière d'utopie. Nous citons ses propos : « L'uchronie est une fiction historique consistant à remonter dans le passé pour y projeter une vision de la société conforme au projet littéraire et critique de l'auteur. » Elle insiste également avec pertinence sur un point spécifique : « La fiction futuriste [...] est bien, comme l'utopie dans l'histoire, déclenchée par la question : « Et si... ? » Mais la particularité de la fantaisie historique est de s'élaborer à partir d'un point de divergence -1812 et le séjour des troupes napoléoniennes à Moscou pour *Napoléon apocryphe*. L'utopie dans l'histoire procure au lecteur le sentiment de voir se déployer à partir de cette bifurcation, au lieu d'un monde, une histoire parallèle ou alternative. » (Françoise Sylvos, *L'Épopée du possible*, p. 352.)

homme. De toute évidence, ce révisionnisme d'un passé pseudo-oriental a pour point de mire le présent européen, seul enjeu critique de la démarche utopique. L'exemple d'un « ce qui aurait pu être », irréel du passé, se traduit par la leçon d'un « ce qui pourrait être » potentiel pour le présent de l'auteur. En mettant par exemple en scène le personnage d'un calife enfermé dans un asile et que la folie apparente conduit à émanciper son peuple, Nerval ne propose évidemment pas un projet de société directement applicable. Au demeurant, il suggère qu'entre le prosaïsme de son siècle où la démence est enfermée, où la noblesse dégénérée déroge à son statut et l'uchronie d'un monde où la folie aurait eu droit de cité, un troisième terme implicite médian pourrait être suggéré. L'attitude critique, ce « non » au présent débouche en définitive sur un *malgré tout*, ouverture vers le possible.

## 5 Point-limite de la démarche herméneutique: la scène tragique ou « l'histoire de tous les crimes ».

Qu'avait donc fait cette société qui venait de vivre en paix tant d'années pour aboutir à de telles fureurs ?<sup>34</sup>

En commentant la publication par Arsène Houssaye de ses « Portraits du dix-huitième siècle », Nerval fait encore une fois retour sur l'épisode traumatique de la révolution française. La question rhétorique qu'il formule n'appelle de manière significative aucune réponse unilatérale. Dans d'autres passages de son œuvre, Nerval corrèle directement les réunions des *Illuminés* du château d'Ermenonville, lesquels « préparaient silencieusement l'avenir » à l'avènement de « réformes d'une société vieillie », partant, indirectement, à la révolution française<sup>35</sup>.

Reproduisant son propre scepticisme, les mystiques lyonnais du XVIIIème siècle étaient partagés entre ceux qui, tels Saint-Martin, se méfiaient des « esprits violents »<sup>36</sup> et d'autres qui appuyèrent de leurs vœux la révolte armée. Tout au long de sa vie d'écrivain accessoirement homme public, Nerval se posera inlassablement cette question de la légitimité de la violence politique. S'il s'est toujours senti solidaire des luttes populaires, il exprime sa réserve face à ces

---

<sup>34</sup> *NPI I*, « Portraits du dix-huitième siècle » par M. Arsène Houssaye, article du *Constitutionnel*, 28 janvier 1845, p. 897.

<sup>35</sup> Les propos du biographe de Cagliostro sont explicites : « Il faut lire *l'Histoire du jacobinisme* de l'abbé Barruel, les *Preuves de la conspiration des illuminés* de Robison, et aussi les observations de Mounier sur ces deux ouvrages, pour se former une idée du nombre de personnages célèbres de cette époque qui furent soupçonnés d'avoir fait partie des associations mystiques dont l'influence prépara la Révolution. », *NPI II*, p. 1132.

<sup>36</sup> *NPI II*, p. 1087.

« bruyantes saturnales » révolutionnaires, orgie certes nécessaire à la redéfinition paradigmatique d'une « société vieillie »<sup>37</sup>, mais dont l'incontrôlable épanchement de violence conduit à une profusion de victimes. Alors que la folie est définie par le scripteur d'*Aurélia* comme « l'épanchement du songe dans la vie réelle », la révolution reproduit sur le plan politique un tel déchaînement. Le mal représente-t-il alors un dévoiement de l'idée révolutionnaire porteuse quant à elle de progrès ou la révolution est-elle en elle-même le mal ? Insoluble question sur laquelle Nerval revient de manière contradictoire. On a pu parler d'opportunisme et de revirement, il faut sans doute davantage évoquer le scepticisme d'un auteur lui-même clivé entre « deux positions contradictoires [...] une réaction monarchiste teintée d'élitisme, un libéralisme virant au rouge »<sup>38</sup> pour reprendre les propos de Françoise Sylvos. On pourrait également insister sur une double tension à l'œuvre chez lui : d'une part, une conscience politique constamment oppositionnelle, d'autre part, une méfiance humaniste à l'égard de toute violence de masse. On se rappellera avec profit que c'est la révolution et ses conséquences belliqueuses qui ont privé Nerval de sa mère. Nous verrons dans le chapitre suivant de quelle manière notre auteur, prenant appui sur la profusion d'idées utopiques qui ont défrayé la chronique des années 1840, inscrivant le problème de la violence politique dans un passé mythique oriental, pose à nouveau frais et de manière décalée la question de la révolution. Il propose en premier lieu et non sans nuance dans les colonnes de *La Revue des deux mondes*, en 1847, l'expérience d'une parole armée incarnée par le calife Hakem, mal nécessaire à l'instauration sur terre d'une société régénérée. Il expose ensuite en 1850, dans *le National*, toutes ses réticences à l'égard de la violence politique, préférant ouvrir la voie utopique à la rébellion souterraine incarnée par les loges franc-maçonnnes.

Quoi qu'il en soit, le travail archéologique amenant Nerval à unifier autour de son moi une lignée rebelle le conduit fatalement à reconstituer fantasmatiquement une « scène d'orgie et de carnage », éternelle lutte de « deux races ennemies ». La lignée transhistorique qui relie les Sabéens au néo-paganisme des années 1840, antithèse à l'austérité d'un prude catholicisme, est marquée par l'atavisme du crime. Dans *l'Histoire de la reine du matin*, Jéovah par la bouche de son fils Adam profère de manière symbolique l'éternelle accusation répercutée à tous les enfants du feu : « c'est toi, dit la voix profonde, toi qui a enfanté le meurtre »<sup>39</sup>. « Tel est le supplice de Kaïn parce qu'il a versé le sang » spécifie encore le conteur. Tache rouge ineffaçable qu'on retrouve comme un emblème sur le front d'*Antéros* ou du *Desdichado*,

---

<sup>37</sup> *NPI I*, p. 897.

<sup>38</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 20.

<sup>39</sup> *NPI II*, p. 724.

preuve indélébile d'une intégration organique à la race coupable. Nul doute que l' « histoire de tous les crimes »<sup>40</sup> observée par le scripteur d'*Aurélia* qui transcrit une scène visionnaire n'égrène la longue liste de massacres implicitement attribués au lignage caïnite : meurtre d'Abel par Caïn, prise de Grenade, Saint-Barthélemy (débauche fanatique orchestrée par les Valois et les Médicis chers au cœur de Nerval), ainsi qu'évidemment la Révolution française, « fée sanglante »<sup>41</sup> selon le biographe de Cazotte.

De toute évidence, l'histoire fantasmée ici par Nerval, « échiquier [...] tournant »<sup>42</sup> ne s'inscrit dans aucun progrès ni téléologie pseudo-hégélienne, reproduisant tragiquement la même scène à l'infini. Eternelle Jocaste, c'est bien la mère universelle qui est victime de la rivalité des frères ennemis. Projetant afin de les exorciser ses hantises historiques sur l'écran fantasmagorique de sa conscience, Nerval propose dans un passage saisissant d'*Aurélia* la représentation allégorique de cette lutte tragique:

Un combat se livra entre eux (les Eloïm). Ici ma mémoire se trouble, et je ne sais quel fut le résultat de cette lutte suprême. Seulement, je vois encore debout, sur un pic baigné des eaux, une femme abandonnée par eux (ses frères) qui crie les cheveux épars, se débattant contre la mort<sup>43</sup>.

En exhumant le passé, le voyageur historien affermit sa conscience identitaire en s'inscrivant de manière quasi-physique à l'intérieur d'une famille chère à son cœur et proche de son tempérament rebelle. Dans le même mouvement herméneutique, il polarise toutefois l'humanité en deux races ennemies, sans qu'il soit possible de distinguer le juste de l'injuste ni, par voie de conséquence si la révolution ou toute forme de rébellion politique est légitime ou non. Rappelons l'aphorisme lourd de sens proféré dans la *Préface du Second Faust* : « Malheureusement un esprit qui s'est séparé de Dieu ne peut rien pour le bonheur des hommes. »<sup>44</sup> Comment dès lors, en ayant conscience de cette essentielle partition, agir tout de même, en particulier sur le plan politique au sein d'une société dont on perçoit toutes les injustices et les imperfections? De manière extrêmement indirecte: en projetant dans des fictions pseudo-orientales une virtualité susceptible de critiquer l'ici et maintenant tout en suggérant la possibilité d'une sortie de crise. Tel est bien en fin de compte la définition de la parole utopique, parole bien plus critique, sceptique si l'on exclut les utopismes *stricto-sensu*, que programmatique. Quant à la question de la violence révolutionnaire et de sa légitimité, Nerval n'aura de cesse d'y revenir sans jamais pouvoir lui donner de réponse définitive.

---

<sup>40</sup> *NPI III*, p. 744.

<sup>41</sup> *NPI II*, p. 1099.

<sup>42</sup> *CC, NPI II*, p. 853.

<sup>43</sup> *NPI III*, p. 714.

<sup>44</sup> *NPI I*, p. 511.

## Chapitre 6. De Hakem à Adoniram : variations autour de la question de l'action politique.

### Introduction : enjeux généraux de la comparaison.

#### A) La fonction du grand homme.

Un homme est bien peu de chose pendant une révolution qui remue les masses... En Révolution les hommes sont facilement oubliés, parce que les peuples en voient beaucoup et vivent vite [...] <sup>1</sup>

Ainsi s'exprime François-Auguste Mignet, emblématique d'une conception postrévolutionnaire de l'histoire. Selon l'historiographie moderne, il ne s'agit pas de nier l'importance des grands hommes mais, tirant les conséquences d'une Révolution française où les forces populaires ont montré leur poids politique, de considérer leurs actions comme tributaires des masses qu'ils incarnent. Aux yeux de l'hégélien Victor Cousin, l'homme politique, s'il veut avoir part à la marche du siècle, doit incarner ce que le philosophe allemand nomme le *Zeitgeist*, c'est-à-dire une certaine idée, emblématique d'une ère culturelle donnée.

A l'image de bien des membres de sa génération, Nerval est fasciné par l'image napoléonienne, laquelle représente la référence implicite et incontournable de toute réflexion française sur la figure du grand homme. Dans une perspective sensiblement différente de celle des historiens *stricto sensu*, notre auteur envisage l'empereur à la fois comme une figure historique mais aussi comme l'actualisation d'un type éternel. Certes, Nerval n'est pas sans reconnaître la nécessaire adéquation du grand homme avec les masses qu'il doit incarner ainsi que son inscription dans les conditions idéologiques et sociétales de son temps. Toutefois, conjointement à une réflexion explicite sur le nécessaire ancrage d'un individu dans son époque, notre auteur assigne à ce rôle typé une forme d'essentialisme ainsi qu'une irréductible part d'étrangeté. Corrélant strictement cette figure à l'instigation d'une révolution au sens large du terme, Nerval insiste sur son ambivalence. Nous montrerons, d'une part, que l'inscription des figures contrastées du calife Hakem et du maître ouvrier Adoniram permet à notre auteur d'opérer une réflexion évolutive sur la politique de son temps en corrélation avec l'émission d'un message incontestablement idéologique. Nous envisagerons, d'autre part, en quoi la mise en scène d'un tel personnage marqué par l'*hybris* dépasse le cadre strictement argumentatif du politique et débouche sur une dimension métaphysique (quel serait le rôle du mal dans le

---

<sup>1</sup> François-Auguste Mignet, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Didot, 1824, t. I, p. 96.

déploiement de l'histoire?) voire psychanalytique, renvoyant alors aux obsessions circulaires nervaliennes. Ainsi que nous l'envisagerons, ces hommes d'exception qui révolutionnent l'humanité, fils illégitimes, littéralement parricides car ils détrônent les pères en place, sont tous coupables d'une faute protéiforme. Miroirs occidentaux des orientaux Hakem et Adoniram ou plutôt sans doute leurs prototypes génétiques, Mirabeau et Napoléon incarnent cette ambivalence. Le premier, dont Nerval transcrit les propos dans *Les Confidences de Nicolas*, apparaît comme un personnage marqué par l'excès, pour qui les massacres révolutionnaires sont une orgie ainsi que l'occasion pour le tribun qu'il est de s'abandonner à un rôle d'acteur. Il représente toutefois également le *fatum* historique, le biographe nervalien affirmant : « Restif attribue à la mort de Mirabeau la chute suprême de la monarchie »<sup>2</sup>. Quant à Napoléon, personnage omniprésent dans les écrits de jeunesse de Nerval, il diffuse son influence implicite, parfois masquée, dans toute l'œuvre de la maturité. Figure à la fois paternelle et illégitime, le grand homme occulté réapparaît chez Nerval dans ses épisodes de démence. Très significative est cette mention de l'Aigle par le scripteur d'*Aurélia* en proie à la fièvre du délire: pénétré de l'idée qu'il a « en (lui) l'âme de Napoléon » qui « (l') inspire et (lui) commande de grandes choses », il n'en est pas moins persuadé que cette même âme est coupable d'un « faute »<sup>3</sup>. La puissance littéralement démesurée de tels hommes est en effet à la fois militaire et politique mais aussi sexuelle au sens étendu du terme. Détenteur d'une raison transcendante -ou alors mystificateur de génie-, Mirabeau, le seul véritable grand homme que Nerval reconnaisse à la Révolution française, figure dionysiaque, grotesque et sublime, conjugue en effet de manière emblématique *hybris* héroïque et démesure sexuelle. Significative est cette remarque que notre auteur met dans la bouche de Restif : « Cet homme était [...] le dernier espoir de la patrie, que ses vices mêmes eussent sauvée »<sup>4</sup>. Rappelons à ce titre qu'en proie sans doute à un délire érotomane, c'est à « *l'Erotica Biblion* de M. de Mirabeau » que notre auteur fait référence dans une lettre à Théophile Gautier de février mars 1841 écrite de la maison de santé d'Esprit Blanche<sup>5</sup>. Encore une fois, Nerval suggère sans l'affirmer explicitement l'existence d'une raison transcendante, apanage ésotérique de ces conquérants proche de la surhumanité, préfigurant singulièrement les conceptions nietzschéennes d'*Au-delà du bien et du mal*<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> *NPI II*, p. 1067.

<sup>3</sup> *NPI III*, p. 737.

<sup>4</sup> *NPI II*, p. 1067.

<sup>5</sup> Nous citons la lettre de Nerval daté de février-mars 1841 : « [...] Sinon je refais l'*Erotica Biblion* de M. de Mirabeau, car je n'ai pas même de Sophie pour venir me consoler [...] » (*NPI I*, p. 1369)

<sup>6</sup> Relevons ces propos des carnets du Caire où Nerval s'interroge sur la nature particulière des « conquérants » : « L'égalité. Quel est ce principe qui brise les vieilles races [...] qui s'étend sur tout. Providence, fatalité. Unité, diversité. Ces conquérants qui croisent (brisent) de temps en temps l'unité, ces rois et ces reines sans races, dont

Mettre en scène ces figures ambivalentes de grands hommes, bras armés des révolutions, permet donc tout d'abord à notre auteur d'émettre un avis évolutif explicitement politique sur la société de son temps. Or, Nerval confère par ailleurs aux événements catastrophiques qu'il évoque une signification ambiguë: s'agit-il d'une métaphorisation de la révolution historique? d'une orgie sexuelle déguisée? ou encore de réminiscences de souvenirs traumatisants déniés émanant du psychisme infantile que Freud nomme « scènes originaires »? En nous interrogeant sur la dimension incontestablement idéologique véhiculée par la mise en scène de ces figures de grands hommes, nous touchons également aux limites d'une interprétation strictement politique des épisodes révolutionnaires présentés par notre auteur. Nerval multiplie en effet les niveaux de lecture, rendant indiscernable la stricte délimitation entre dimension politique et symbolique sexuelle. Après nous être penché sur les enjeux politiques de la réflexion historique nervalienne, nous aurons donc recours non sans prudence à l'outil psychanalytique.

### B) De l'opposition à l'affirmation.

« L'affirmation est le résultat du doute »<sup>7</sup> affirme notre auteur dans une lettre aux accents hyperboliques dans laquelle il revendique, non sans outrance, la constance de son inscription dans la pensée politique républicaine. Si la posture politique de Nerval se caractérise indéniablement par une attitude oppositionnelle -ce scepticisme combattif que l'on a déjà évoqué-, l'inscription positive, l'affirmation, la profession de foi à destination d'un courant politique précis ne vont chez lui pas de soi. Il faut toutefois distinguer cette posture nervalienne de repli sceptique résolu de celle de tous ceux qu'on a pu nommer, au lendemain des révolutions de 1848, « les républicains du lendemain », à l'instar par exemple d'Adolphe Thiers. Ainsi que nous l'avons affirmé, les réticences nervaliennes à l'égard de toute inscription politique, voire politicienne tranchée ne trahissent aucune frilosité mais correspondent bien plutôt à un dilemme intime mettant en vis-à-vis un engouement de type prométhéen pour l'épopée progressiste de l'humanité et sa hantise tenace à l'égard des mouvements mortifères émanant de la masse. « Les révolutions sont épouvantables! »<sup>8</sup> déplore dans *Les Faux-Saulniers* un pathétique collectionneur déconnecté du réel pour qui la perte d'un des exemplaires du *Perceforest* constitue la conséquence la plus funeste de l'insurrection de février 1848. De toute évidence, Nerval ne fait pas sien un tel constat mais tout en adhérant à une conception progressive voire téléologique de l'histoire exprime en revanche sa méfiance à l'égard de ces « esprits violents »

---

on ignore l'origine. Ces fondateurs d'empires qui viennent des nuées et disparaissent dans les nuées. » (*NPI II*, p. 850)

<sup>7</sup> *NPI III*, p. 807.

<sup>8</sup> *NPI II*, p. 89.

qui débordent de l'élan révolutionnaire légitime, lui-même inscrit dans la logique de l'histoire. Très significative est cette affirmation de 1850 émise par le scripteur des *Faux-Saulniers* dans les colonnes du *National*, journal ouvertement républicain:

Il se mêle toujours à la foule en rumeur un élément hostile ou étranger qui conduit les choses au-delà des limites que le bon sens général aurait imposées et qu'il finit toujours par tracer<sup>9</sup>.

Certes, on aura beau jeu de taxer Nerval d'opportunisme ou de versatilité, opposant de telles déclarations en date de 1850 aux propos qu'il avait naguère tenus en 1837 pour les lecteurs en majorité monarchistes du périodique *Le Carrousel*. Il y qualifiait la révolution en ces termes :

[...] fatale époque d'aveuglement, de doute et de haines mortelles où la providence n'intervient plus par les éclairs du génie, mais par les forces déchaînées des éléments et des passions<sup>10</sup>.

En balançant le pour et le contre, dans une attitude délibérative qui ne débouche toutefois sur nulle conclusion définitive, Nerval ne trahit jamais fondamentalement ses convictions, lesquelles restent sceptiques.

### C) Le présent comme modulation.

Si notre auteur ne saurait donc être qualifié d'opportuniste, il ne faudrait pas pour autant en conclure que l'incroyable fourmillement d'idées utopiques voire fantaisistes qui marque les années 1840-1850 n'ait eu d'influence sur ses conceptions politiques. Extrêmement ouvert à l'actualité, labilité intellectuelle que décuple encore son métier de chroniqueur-feuilletoniste, loin de tout enfermement dans cette tour d'ivoire qui lui a longtemps tenu lieu d'emblème, Nerval, dans un geste démiurgique, conçoit l'histoire comme une globalité dont le sens est à rechercher en permanence. Il faut ici mesurer toute l'ampleur de son ambition. Résolu donc à embrasser l'histoire dans sa totalité par un incessant mouvement intégratif, il prend appui sur le présent pour réviser le passé de la même manière qu'il se sert de sa connaissance du passé pour interpréter le présent et envisager l'avenir. Encore une fois, il y aurait tout lieu de rapprocher la démarche nervalienne des conceptions modernes d'Augustin Thierry, lequel considère, pour reprendre les termes de Loïc Rignol, que « la mise en forme politique du savoir historique ouvre la possibilité d'une réfutation de la connaissance du passé par les événements du présent »<sup>11</sup>. Dans sa conception de l'histoire comme dans sa réflexion ontologique, Nerval associe étroitement passé et présent dans un vertigineux tourniquet d'influences réciproques.

---

<sup>9</sup> *NPI III*, p. 514.

<sup>10</sup> *NPI I*, p. 345.

<sup>11</sup> Loïc Rignol, « Augustin Thierry et la politique de l'histoire. Genèse et principes d'un système de pensée. », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 25 | 2002. URL : <http://rh19.revues.org/423> ; DOI : 10.4000/rh19.423.

Emblématique de cette interaction pérenne est la leçon prodiguée par l'aïeul mythique rencontré par le scripteur d'*Aurélia* :

La terre où nous avons vécu est toujours le théâtre où se nouent et se dénouent nos destinées [...] Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous<sup>12</sup>.

Une telle conception du sens narratif de l'histoire: un sens présent de toute éternité mais se révélant à l'humanité sous la forme de palingénésies successives, « dénouements » partiels qui en redéfinissent à chaque fois la signification globale de manière rétrospective, constitue vraisemblablement un emprunt nervalien plus ou moins indirect aux théories de Ballanche. Pour le philosophe, en effet, l'histoire actualise de manière successive une même formule archétypale hypostasiée dont chaque révolution ou palingénésie permettrait à l'humanité, inscrite quant à elle dans le temps linéaire, d'approcher le sens global. Relevons, ainsi, cette affirmation radicale: « Dans l'histoire romaine, nous trouvons en quelque sorte la formule générale de toutes les histoires »<sup>13</sup>. Nerval connaissait bien ce passage emblématique de la *Palingénésie sociale* qui l'a sans doute influencé dans ses réflexions sur le sens de l'histoire -voire sur le sens de l'existence- et qu'il évoque dans un article de l'*Artiste* de 1845 :

Il y a dans Ballanche un chapitre fort beau sur ce point de l'histoire romaine. Il y montre Appius comme un patricien courageux défendant les antiques lois romaines contre l'envahissement des principes bourgeois et populaires<sup>14</sup>.

Virginius tua en effet sa fille Virginie, accusée par la justice patricienne d'avoir enfreint les droits de sa caste afin de signer dans le sang l'acte d'émancipation de la plèbe. La déclaration solennelle du centurion plébéien: « La mort, ô ma fille, ne t'affranchira pas seule ; elle brisera la barrière qui nous sépare de l'humanité »<sup>15</sup> n'est en effet pas sans annoncer la tirade d'Achille *alias* Brisacier du *Roman tragique* évoquant ces:

[...] pauvres filles, sacrifiées toujours à un devoir, à un Dieu, à la vengeance d'un peuple, à l'honneur ou au profit d'une famille ! [...]<sup>16</sup>

Nous verrons dans la seconde partie de ce travail de quelle manière, en recomposant ses souvenirs viennois, Nerval met en application de manière indirecte une semblable conception

---

<sup>12</sup> *NPI III*, p. 704.

<sup>13</sup> Pierre-Simon Ballanche, *op. cit.*, p. 149.

<sup>14</sup> *NPI I*, p. 909.

<sup>15</sup> *Formule générale [...]*, *op. cit.*, in Jean-Jacques Ampère, *Ballanche*, Paris, A. René et Cie éditeur, 1848, p. 119.

<sup>16</sup> *NPI I*, p. 702.

du temps et de l'histoire: actualisations progressives d'un même drame originel, déchiffrement progressif du passé par l'interprétation du présent. Nous envisagerons également de quelle manière il conjugue par ailleurs de manière inextricable vie individuelle et catastrophe historique.

C'est donc à partir de cette conception du temps qu'on pourra ébaucher une réflexion sur la fonction du présent chez notre auteur, en particulier sur le positionnement politique indirect dont témoignent les deux contes pseudo-orientaux dont nous allons à présent envisager l'analyse. L'influence en effet de l'actualité politique ou plus globalement les mutations dans l'histoire des idées, voire les soubresauts de l'histoire tout court permettent à notre auteur de moduler le statisme des structures d'une phrase narrative aux syntagmes par ailleurs constants. L'apport idéologique du présent permet donc le jeu, la modulation au sens le plus mécaniste du terme.

#### D) De Hakem à Adoniram : l'ombre napoléonienne et les hoquets de l'histoire.

En publiant à trois années d'intervalle deux contes pseudo-orientaux mettant en scène deux héros mythiques, Nerval incite son lecteur à mettre en regard deux figures fondatrices, la première étant l'ancêtre du drusisme, la seconde de la franc-maçonnerie spéculative. Rappelons en premier lieu que toutes deux se rattachent pour lui à une même lignée, notre auteur ayant eu soin d'indiquer une identité symbolique entre les druses et les francs-maçons. C'est encore par d'autres aspects que ces deux personnages peuvent être affiliés. Avatars modulés d'un même type, Hakem et Adoniram sont en effet l'un et l'autre des *chefs*, versions déclinées - accessoirement impures- du mythe napoléonien incarnant l'homme providentiel<sup>17</sup>. Françoise Sylvos dans *L'Épopée du possible* effectue une salutaire mise au point sur ce sujet. Elle précise en premier lieu que l'engouement pour l'Empereur, s'il n'a jamais véritablement cessé après la chute de 1815, en particulier après la diffusion en 1823 du *Mémorial de Sainte-Hélène* de Las Cases, a connu à la fois une inflexion et un regain dans les années 1830 puis a été suivi à partir de 1840 d'une impulsion nettement mystique pour être ensuite dévoyé et pour ainsi dire récupéré par la propagande de Louis Bonaparte à partir de 1849. Si Napoléon a de son vivant entretenu son mythe, cette légende dite dorée dont nous n'évoquons ici que quelques-unes des

---

<sup>17</sup> Rappelons que l'une des références bibliques utilisées par la tradition franc-maçonne afin d'élaborer le personnage complexe amalgamé d'Hiram est un certain « Adoniram », « chef de corvées », que le texte vétérotestamentaire a soin de distinguer d'une part d'Hiram, roi de Tyr, d'autre part de l'Hiram, spécialiste des ouvrages en bronze chargé par Salomon de garnir l'espace intérieur du temple.

multiples étapes s'est progressivement transformée. En contrepoint à la légende noire du bourreau des peuples que la Restauration a pu tenter de véhiculer, après la première phase hagiographique sous l'impulsion de Las Cases puis de Victor Hugo, les Saint-simoniens opposèrent au tournant des années 1830 l'espoir d'un Napoléon industriel pacifique, moteur du progrès, abandonnant le glaive pour la technologie. Actualisant à sa manière cette même figure impériale, Balzac propose quant à lui avec le *Médecin de campagne* (1830) puis le *Curé de village* (1839) deux versions du même mythe : la figure de Napoléon s'incarnant en premier lieu dans le personnage d'un médecin apostolique (Benassis) dont l'arme est une prodigieuse volonté puis dans, celle, paradoxale, d'une femme d'exception (Véronique), gérant et mettant à profit les ressources de son domaine<sup>18</sup>. Ces deux figures infléchissent de toute évidence le mythe en conjuguant à la puissance du conquérant le dévouement christique. Dans les années 1840, André Towianski et son compatriote polonais Adam Mickiewicz réorientent encore la légende napoléonienne dans un sens mystique, conséquence indirecte de la ferveur proche du fanatisme que le retour des cendres de Sainte-Hélène avait pu susciter en 1840<sup>19</sup>. L'ascension vers le pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte enrégimente à des fins de domination cette légende qu'il vide dès lors de toute virtualité critique ou utopique.

Nerval, fils d'un médecin militaire de la Grande armée, est littéralement hanté par l'image napoléonienne. S'il a pu consacrer dans sa jeunesse une production poétique considérable en l'honneur du grand homme, cette figure progressivement occultée dans son œuvre réapparaît cependant de manière périodique, à des moments souvent liés aux crises de folie. S'interroger sur le sens de cette fausse occultation et de la permanence latente du mythe napoléonien dans l'œuvre de notre auteur nous écarterait de notre propos. Nous nous cantonnerons donc à une réflexion sur l'actualisation particulière de ce mythe dans les personnages pseudo-orientaux du calife Hakem et du génie ouvrier Adoniram. Il semble en effet vraisemblable que la mise en scène de ces deux figures d'hommes supérieurs, à une période charnière où le mythe napoléonien devait connaître une inflexion décisive -l'irrésistible ascension du prince Louis-Napoléon- renvoie indirectement à cette figure tutélaire. Nous envisagerons en effet dans un premier temps en quoi la figure du calife Hakem, pour lequel la parole de paix et l'arme sont l'une et l'autre à manier, unifiant ainsi le mythe napoléonien à celui du Christ, actualise dans un sens positif le rêve utopique de l'homme providentiel capable de se faire -fût-ce au prix du sang- le héraut de son peuple. Nous verrons qu'en revanche

---

<sup>18</sup> Nous renvoyons à l'ouvrage de Françoise Sylvos *L'Épopée du possible, Ibid.*, pp. 235-246.

<sup>19</sup> La cérémonie de l'inhumation de l'empereur au tombeau des Invalides en date du 15 décembre 1840 a suscité la ferveur des Parisiens.

*l'Histoire de la reine du matin* propose une double actualisation contrastée du mythe césariste: la première en la personne du despotique Roi des Rois Soliman confine à la caricature, la seconde, incarnée par Adoniram proche par certains aspects du « Napoléon industriel » saint-simonien, infléchit le type dans une direction alternative. Il est à noter qu'entre les deux publications a coulé encore le fleuve de sang d'une révolution et de sa progressive récupération par un homme fort napoléonide, lacune ou plutôt crevasse nécessairement invisible dans les diégèses des deux contes -même du second !- mais essentielle au renouvellement du récit nervalien ainsi qu'à sa conception d'une histoire intégrative dont le sens global se redéfinit à chaque bouleversement historique. Les soubresauts de l'histoire, et surtout les redites auxquelles Nerval était sans doute sensible plus qu'un autre représentent ainsi le jeu, la variable d'ajustement sur laquelle notre auteur prend appui pour moduler, infléchir la syntaxe constante de sa phrase narrative<sup>20</sup>.

En nous interrogeant brièvement sur les enjeux politiques implicitement véhiculés par la mise en scène contrastée de ces deux figures de monarques (du calife au « roi des ouvriers ») que nous analyserons de manière successive, nous tâcherons de montrer que ces inscriptions répondent à la question latente suivante: quelle est la place au sens large du terme à occuper pour le grand homme? et surtout de manière encore plus fondamentale: la violence politique, la révolution, sont-elles justifiées? Nous verrons également à quel point il est problématique de distinguer strictement chez notre auteur les enjeux historiques et politiques du drame intime.

## 1. *L'Histoire du calife Hakem* ou les virtualités d'une parole armée.

### 1.1 « Au point de vue des Druses. »<sup>21</sup> Réécrire l'histoire des vaincus dans une perspective critique.

Nerval affirme dans une prépublication du *Voyage en Orient* : « M. de Sacy a publié deux volumes in-4° (des) différentes versions (*i.e. de la vie du calife Hakem*). Notre récit n'a recueilli que les principales, en s'abstenant de toute invention romanesque. C'est un résumé et un choix seulement »<sup>22</sup>. Ainsi que nous allons très brièvement tenter de le développer, la

---

<sup>20</sup> Citons pour mémoire les fameuses réflexions de Marx dans son *Dix-huit Brumaire de L. Bonaparte* (1851) : « Hegel fait quelque part cette remarque que les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. Caussidière pour Danton, Louis Blanc pour Robespierre, la Montagne de 1848 à 1851 pour la Montagne de 1793 à 1795, le neveu pour l'oncle. Et nous constatons la même caricature dans les circonstances où parut la deuxième édition du 18 brumaire » (éd. Raymond Huard, traduction Gérard Cornillet, Paris, Messidor-éditions sociales, « Essentiel », 1982, p. 69)

<sup>21</sup> *NPI II*, p. 525.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 1540.

dernière formule a valeur de litote: non seulement Nerval romance les données factuelles que lui donnent à interpréter les textes historiques du baron Silvestre de Sacy<sup>23</sup> ou de son aîné Vattier<sup>24</sup>, mais il tâche surtout de conférer une forme de cohérence voire d'héroïsme à celui que ces historiens n'hésitaient pas à taxer de dément. Tirant parti de l'ignorance relative de son lectorat à l'égard de cette figure orientale somme toute obscure, Nerval peut, tout en s'inspirant du matériau biographique fourni par les historiens, projeter sur le calife les données récurrentes de son propre récit autobiographique. Comment transformer ce monarque que l'histoire nous décrit comme un « Néron » « Héliogabale » ou « Sardanapale » en héros de roman -fût-il chimérique ? En premier lieu, en « analys(ant) les sensations de son âme »<sup>25</sup> tel qu'affirme l'avoir entrepris le conteur druse, le cheikh Seïd-Eschérazy. En d'autres termes, si on se place sur le plan de la narratologie, Nerval profite d'une des virtualités permises par le récit romanesque hétérodiégétique: transcrire en *focalisation interne* les impressions de son personnage, conférer à ses actes en apparence bizarres l'intelligibilité qu'une perception purement externe ne saurait décrypter, en en réduisant donc l'étrangeté. Alors que Sacy, qui considère Hakem comme « le plus barbare et le plus insensé des tyrans dont la mémoire ait pu souiller les annales du mahométisme »<sup>26</sup> souligne sa totale incohérence politique et ses revirements, Nerval surinvestit deux données majeures du récit historique: les révélations mystiques successives qu'aurait connues le calife ainsi qu'une tendance chronique à se faire le justicier de son peuple, en particulier en ce qui concerne le domaine social<sup>27</sup>. Si Sacy n'indique aucune corrélation entre révélation mystique et prise de conscience d'une forme de mission sociétale, Nerval attribue à une prise de haschich le moment décisif où le calife décide de libérer le peuple cairote en réprimant les abus commis par ceux que le conteur qualifie de « monopoleurs ». Il est significatif que le conte pseudo-oriental soit contemporain de la

---

<sup>23</sup> Nerval s'inspire en majorité de *L'Exposé de la religion des Druzes tiré des livres religieux de cette secte et précédé [...] de la vie du khalife Hakem-Biamr-Allah* (Imprimerie royale, 1838, 2 vol.)

<sup>24</sup> Notre auteur a pu également tirer parti de l'ouvrage de l'orientaliste classique contemporain de d'Herbelot Pierre Vattier. Il a pris par exemple force notes dans ses carnets d'Orient de *L'Histoire mahométane, ou les Quarante-neuf Chalifes du Macine [...] Nouvellement traduit d'arabe en français [...] par Mre Pierre Vattier*, Paris, Remy Soubret, 1657.

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> Silvestre de Sacy, *op. cit.*, p. 18.

<sup>27</sup> Alternant avec des moments où sa cruauté sanguinaire le pousse à commettre des crimes ou à promulguer des décrets fantaisistes, Hakem semble paradoxalement soucieux durant certaines périodes de son existence d'une certaine forme de justice sociale. Nous relevons deux exemples mentionnés par Sacy sur lesquels Nerval a pu s'appuyer pour son propre récit : « Le Khalife défendit que qui que ce fût emmagasinât chez lui plus de subsistances qu'il n'en fallait pour sa provision » (*Ibid.*, p. 346) ou encore « Hakem assigna des terres, un local et des revenus pour les indigents. » (*Ibid.*, p. 379) L'orientaliste ne souligne aucune relation entre cette apparente empathie à l'égard du peuple et la croissante religiosité dont semble témoigner le calife, laquelle se manifeste par un changement notable d'apparence : « Hakem porte des habits de laine noire, laisse croître ses cheveux. » (*Ibid.*, p. 418)

rédaction de biographies qui prendront place dans son recueil les *Illuminés ou les précurseurs du socialisme*. Nerval tend, en effet, à suggérer une parenté entre mysticisme religieux et révolution à caractère socialiste: la vision prophétique pouvant déboucher sur la révélation d'une mission politique. C'est ainsi que surinterprétant et gauchissant le récit historique qui mentionne un « incendie de magasins »<sup>28</sup>, acte en apparence gratuit perpétré par Hakem, le conteur nervalien assimile l'incendie du Caire à une grande révolution populaire visant à établir le règne de Dieu sur terre. Ainsi que nous l'envisagerons, le politique colmate les brèches d'une histoire factuelle dont Nerval joue à récuser l'asémantisme. En tout état de cause, en réhabilitant la mémoire d'un monarque fou, en lui conférant une forme d'intelligibilité, effaçant par ailleurs tous les aspects extravagants et ridicules présents dans l'ouvrage de Sacy, Nerval effectue non seulement un plaidoyer *pro domo* mais souligne également le caractère éminemment réversible de tout récit, en particulier celui d'un roman historique toujours écrit par les vainqueurs. En érigeant comme héros paradoxal la figure d'un monarque initié par les marges de la folie et de la pauvreté, notre auteur se fait le porte-parole de tous ceux qui appellent de leurs vœux une réécriture de l'histoire officielle. On pourra encore une fois rapprocher sa démarche de celle d'Augustin Thierry, soucieux de rédiger l'histoire occultée pendant mille ans des vaincus du tiers-état<sup>29</sup>. A plusieurs reprises, Nerval exprime ainsi sa méfiance à l'égard des récits historiques officiels invariablement rédigés en faveur des puissants. Aussi dans un article de *l'Artiste* de 1845 n'hésite-t-il pas à qualifier les « historiens » de « courtisans éternels des majorités triomphantes »<sup>30</sup>. En termes politiques, en excentrant tant dans le temps que dans l'espace les données socio-politiques françaises, Nerval parvient à conjuguer un double tropisme contradictoire en apparence insurmontable: la nostalgie qu'il éprouve à l'égard d'une forme idéalisée de noblesse et une constante empathie pour le peuple. Le mythe du monarque ou despote éclairé que ni Frédéric II, ni François Joseph, encore moins « l'altière mante »

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 329.

<sup>29</sup> De la même manière qu'Augustin Thierry entend rendre la mémoire aux vaincus de l'histoire et tirer les conclusions de l'événement fondateur représenté par la révolution française, Nerval entend de son côté rendre la parole à la folie. S'il ne s'agit pas de l'ériger en autre raison, il est nécessaire de prouver que la folie a ses raisons et qu'elle peut également être vectrice de progrès social.

<sup>30</sup> *NPI I*, p. 909. Telle est d'ailleurs également la teneur de la leçon prodiguée par le *Catéchisme des Druses* excursus proposé dans l'« Appendice » du *Voyage*, mi-partie de réécriture de *l'Exposé de la religion des Druses* de Sacy, mi-partie d'invention nervalienne pure et simple. Ce récit, sous forme de dialogue philosophique, entend remettre en question la vérité des récits religieux fondateurs. Si l'on en croit ce catéchisme apocryphe, derrière chacun des grands prophètes ou envoyés divins des grandes religions monothéistes que le dialogue taxe de faussaires se cacherait un *avatar* d'Hamza, dieu matriciel de la religion druse. Allégorie d'un esprit critique généralisé, porteur d'une parole carnavalesque radicalement paradoxale, « la vraie religion des prêtres druses » serait « le contrepied de chaque croyance des autres nations ou tribus », l'énonciateur poussant même l'hyperbole jusqu'à affirmer: « tout ce qui est impie chez les autres, nous le croyons. » (*NPI II*, p. 833) Alors provocation carnavalesque de la part de Nerval ou amorce d'une forme de foi? Comment passer d'une *antireligion* à une véritable croyance? Telle est l'une des questions sans réponse définitive que pose le *Voyage en Orient* nervalien.

Catherine II<sup>31</sup> n'ont su incarner au XVIIIème siècle attend encore au milieu du XIXème une forme d'actualisation satisfaisante. Toujours latente chez Nerval se devine par ailleurs la nostalgie napoléonienne, encore réactivée par la ferveur déchaînée par le retour de ses cendres en décembre 1840. Bien entendu, poser comme parangon du prince idéal un fou sanguinaire - fût-il réhabilité par un plaidoyer paradoxal- ne signifie pas proposer un programme politique en bonne et due forme. Il s'agit bien plutôt, dans une perspective critique, de tenter de faire vaciller les certitudes les mieux ancrées, les récits les plus établis -tel celui que Tacite a fait porter sur Néron, le « poète ardent » loué par « l'illustre Brisacier » du *Roman Tragique*<sup>32</sup>- suggérant qu'entre les sociétés européennes en voie de *macadamisation*, productrices d'un même récit convenu et cet Orient fantasmé gît la luciole alternative d'une tierce voie.

## 1.2 Un rêve uchronique : l'accomplissement de la mission napoléonienne ?

### 1.2.1 Messianisme napoléonien et religion des druses.

Attendez [...] que l'affinité naturelle de la religion et de la science les réunisse dans la tête d'un homme de génie. L'apparition de cet homme ne saurait être éloignée et peut-être existe-t-il déjà. Celui-là sera fameux et mettra fin au *dix-huitième siècle qui dure toujours* [...]<sup>33</sup>

Nerval cite Joseph de Maistre afin d'introduire dans un article de l'*Artiste* les deux figures centrales du messianisme napoléonien des années 1840: André Towianski et Adam Mickiewicz. Si le chroniqueur Gérard n'est pas sans manifester une certaine distance ironique à l'égard de ces « dieux inconnus » porteurs des « rêveries les plus saugrenues »<sup>34</sup>, il est cependant manifeste que les théories échafaudées par Towianski puis relayées par le poète et professeur au collège de France Adam Mickiewicz ne l'ont pas laissé indifférent. Dans un article très éclairant, Michel Brix affirme, d'une part, que Nerval s'est penché à de nombreuses reprises dans le cadre de son travail de feuilletoniste sur le messianisme polonais, établissant, d'autre part, que Nerval gauchit sensiblement la doctrine towianiste. Notre auteur assimile en effet l'influence occulte que l'illuminé polonais attribue à un Napoléon, lequel, désincarné, exercerait une action purement spirituelle sur la terre, à une forme modernisée de pythagorisme: l'empereur, occulté momentanément, devant se réincarner<sup>35</sup>. A plusieurs reprises, en effet, notre

---

<sup>31</sup> *La Pandora*, NPI III, p. 1297.

<sup>32</sup> NPI I, p. 704.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 829.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 930.

<sup>35</sup> Nous citons les propos de Michel Brix : « Chez l'illuminé lithuanien, il n'y a pas [...] de réincarnation, -nuance que Nerval paraît négliger lorsqu'il affirme, à la fin de son article : « Selon André Towianski, Napoléon aurait été le verbe visible de Dieu ; mais repoussé en dernier lieu par les puissances obscures, il serait prêt à revenir sous une autre forme compléter l'œuvre interrompue. » (NPI II, p. 830-831) En fait, poursuit Michel Brix, chez le

auteur fait retour sur l'épisode fantasmatique où, le jour même où le convoi mortuaire de Napoléon traversait Paris, l'âme du grand homme se serait échappée de son cercueil pour effectuer un pèlerinage à Waterloo. Une telle transmigration, nous affirme Michel Brix, représente une surinterprétation du *Banquet* towianiste. Après avoir mentionné à deux reprises cette obsession dans ses *Carnets* d'Orient : « Vases de plomb. Explication de l'âme ? (Napoléon) », puis « Napoléon (Bruxelles) échappé du plomb »<sup>36</sup>, Nerval évoque dans un manuscrit d'*Aurélia* la séance de magnétisme dont il fut le spectateur au cours de laquelle une somnambule aurait décrit à notre auteur le trajet de l'âme de l'empereur échappée de son cercueil puis venant « se reposer sur la plaine de Waterloo »<sup>37</sup>. Très significatif est le parallèle implicite que le scripteur effectue entre cette « grande idée » de la transmigration de l'âme et la mention au paragraphe suivant d'une scène fondatrice où il évoque « deux reines » -Aurélie, « reine du chant » et « la reine de Belgique »-, qu'il assimile en vertu d'une coiffure identique ainsi que d'un signe distinctif : « la résille d'or des Médicis ». De toute évidence, ces scènes par lesquelles l'auteur déclare avoir entamé sa « *vita nuova* » indiquent une prise de conscience : la révélation -fût-elle recomposée- du caractère volatile de l'âme, laquelle pourrait, à un certain âge de l'existence, s'échapper de la gaine corporelle. En corrélation avec cette « révélation », Nerval peut dès lors envisager une réflexion sur l'existence d'archétypes immuables dotés d'une même âme, laquelle s'incarnerait successivement en différents *avatars*.

### 1.2.2 Un faisceau de convergences.

Notre auteur, pénétré d'une conception palingénésique de l'histoire, la conçoit à l'instar de Ballanche comme une suite récurrente de scènes développant avec variations un même scénario archétypal, mettant en scène non pas des figures individualisées et autonomes, mais bien davantage des rôles immuables que seules les particularités culturelles propres à chaque peuple et à chaque ère permettent de singulariser. L'histoire selon Pierre-Simon Ballanche ou Nerval ne serait en effet pas affaire d'individus mais bien de types. Dès lors, il n'est pas surprenant que notre auteur déforme la conception prêtée par Towianski à la figure napoléonienne, le héros national n'apparaissant à ses yeux que comme l'une des actualisations de la figure typique de l'empereur. Nous tenterons de montrer dans la suite de notre

---

prophète du *Banquet*, Napoléon est devenu un esprit qui, s'étant élevé de son corps (malgré ses erreurs) a pour rôle à présent de venir après son décès en aide aux hommes de bonne volonté » (Michel Brix, « Voix et Lumières des confins, Nerval et Towianski », *Czeslaw Milosz's Readings (Česlovo Milošo Skaitymai)*, issue: 4 / 2011, page 194.

<sup>36</sup> *NPI II*, pp. 848 et 853.

<sup>37</sup> *NPI III*, p. 751.

développement qu'Hakem représente une forme d'actualisation orientale d'un tel archétype. De fait, les points de convergence entre le messianisme polonais et la doctrine des druses tels qu'ils sont l'un et l'autre interprétés par Nerval sont trop flagrants pour être fortuits.

	<b>Messianisme napoléonien</b>	<b>Religion des druses</b>
Millénarisme	« C'est à la moitié du XIX <sup>ème</sup> siècle qu'est réservée cette grâce nouvelle d'un jubilé bi-millénaire » « les deux-mille années lunaires ne devant pas tarder à s'accomplir » <sup>38</sup>	« le Mahdi ne pourrait reparaître maintenant qu'en l'an 2000 » <sup>39</sup>
Téléologie et sceau de la prophétie	« (Napoléon) serait prêt à revenir sous une autre forme compléter l'œuvre interrompue » <sup>40</sup>	« les époques où ces puissances interviennent se nomment révolutions. » <sup>41</sup> « la dernière incarnation de Hakem et d'Hamza est venue coordonner les dogmes divers[...] » <sup>42</sup>
Série de sept révélations successives	« la venue d'un septième envoyé » est « nécessaire » <sup>43</sup>	« les dogmes divers révélés au monde sept fois depuis Adam » <sup>44</sup>
Manichéisme	Lutte entre « Jésus-Christ » et les « esprits rebelles » <sup>45</sup>	« ces éternels ennemis se recherchent sous ce masque humain » <sup>46</sup>
Métempsychose	L'âme de Napoléon « s'est incarnée dans Towianski » <sup>47</sup>	« Quant à la transmigration, elle s'opère d'une manière fort simple [...] » <sup>48</sup>
Syncretisme	« les disciples de Towianski [...] n'entendent pas pour cela renoncer au catholicisme. » <sup>49</sup>	« [...] la croyance des druses n'est qu'une sorte de syncretisme de toutes les religions et de toutes les philosophies antérieures. » <sup>50</sup>

<sup>38</sup> *NPI I*, p. 829.

<sup>39</sup> *NPI II*, p. 524.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 831.

<sup>41</sup> *NPI II*, p.520.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>43</sup> *NPI I*, p. 829.

<sup>44</sup> *NPI II*, p. 523.

<sup>45</sup> *NPI I*, p. 830.

<sup>46</sup> *NPI II*, p. 523.

<sup>47</sup> *NPI I*, p. 830.

<sup>48</sup> *NPI II*, p. 524.

<sup>49</sup> *NPI I*, p. 829.

<sup>50</sup> *NPI II*, p. 522.

En sus de ces exemples qui n'établissent pas explicitement la correspondance entre ces deux doctrines quoiqu'ils la suggèrent fortement, il faut également citer un article de Théophile Gautier consacré en 1848 au projet de décoration du Panthéon par Paul Chenavard. Dans cet article dont Jean Richer pense qu'il a été rédigé à partir de notes de Nerval quoique l'hypothèse soit aujourd'hui controversée, un parallèle implicite est établi entre, d'une part, le rapport articulant l'archétype de l'empereur et ses diverses incarnations et, d'autre part, les doctrines d'Hamza et de Towianski, lesquelles sont considérées comme une reproduction imparfaite, succédané moderne voire vulgaire plagiat de la religion druse. Nous citons le passage en question :

La révolution s'est accomplie. Napoléon, sur une barque de forme mystérieuse, traverse l'abîme sombre qui sépare les deux âges. Autour de lui, mais plus pâles et moins réels, sont groupés Cyrus, Alexandre, César et Charlemagne, les grands conquérants unitaires. Par cette réunion symbolique, l'artiste laisse entendre que dans sa pensée, une âme unique par des avatars successifs, est apparue à des époques diverses sous ces cinq noms illustrés; cette doctrine est celle d'Hamza, disciple du calife Hakem, et sur elle repose une des croyances fondamentales de la religion des Druses, reprise en sous-ordre par l'illuminé Towianski<sup>51</sup>.

Certes, là encore, le rapport d'identité entre Napoléon et Hakem n'est pas spécifiquement établi mais les comparaisons termes à termes de systèmes identiques dans leur fonctionnement suggèrent que dans l'esprit de leur rédacteur -qu'il s'agisse de Nerval ou de l'un ou l'autre de ses amis Gautier ou Chenavard auquel il aurait fait part de ses convictions- un lien de convergence implicite puisse être établi entre Hakem et Napoléon, ou plus précisément dans une perspective néo-platonicienne « l'idée » de Napoléon. Le parallèle est d'autant plus légitime que le paragraphe en question renvoie exclusivement à des figures impériales. Notons par ailleurs que l'adjectif « unitaire » employé ici pour qualifier les conquérants est utilisé par ailleurs par Nerval pour désigner la religion druse.

Ce faisceau de signes convergents nous laisse entendre que Nerval, surinterprétant à la fois le messianisme polonais et le drusisme, a entendu établir une identité implicite entre Napoléon et le calife Hakem, suggérant même qu'ils seraient dotés d'une même âme, incarnée successivement en différents *avatars*<sup>52</sup>. N'a-t-il pas voulu également indiquer en filigrane une affinité entre l'utopisme véhiculé par les illuminés polonais et le récit oriental qu'il propose lui-

---

<sup>51</sup> Théophile Gautier, *L'Art moderne*, « Le Panthéon, peintures murales », Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 31.

<sup>52</sup> Un autre indice qui pourrait sinon attribuer la paternité de ce texte à Nerval du moins le rapprocher très fortement de ses réflexions mystiques personnelles est l'utilisation du terme « avatar ». A son époque, la distinction entre Bouddhisme et Hindouisme n'étant pas encore clairement établie, il n'hésite pas à comparer le drusisme au bouddhisme : « Les Druses ne reconnaissent qu'un seul dieu, seulement ce dieu, comme le Bouddha des Indous, s'est manifesté au monde sous plusieurs formes différentes. » On le sait, si Siddhârta était bien un prince indien, on ne peut pas pour autant parler d'avatar en ce qui le concerne.

même, mettant en scène le triomphe d'un grand homme qui aurait su pardonner après avoir manié le glaive? Ne serait-il pas alors légitime de se demander si le récit nervalien ne pourrait pas être défini comme une forme indirecte d'*uchronie*, l'enjeu résidant peut-être moins dans la repolarisation positive d'une figure quasi-inconnue du public français (Hakem) que dans la réinvention du mythe napoléonien à partir d'un point de rupture historique? Evoquant le récit de fiction d'un certain Napoléon Geoffroy-Château *Napoléon conquérant du monde, 1812-1832* qu'elle qualifie d'*uchronie*, Françoise Sylvos définit la spécificité de cette variante du genre utopique. Elle insiste en particulier sur l'existence d'un jeu sur la bifurcation historique: l'*uchronie*, dans l'une de ses formes spécifiques, consisterait à réviser l'histoire à partir de l'un de ses points nodaux afin d'en explorer à des fins argumentatives les virtualités non actualisées<sup>53</sup>. Jouer à se poser la question « et si... », tel nous semble bien en effet l'un des enjeux de *l'Histoire du Calife Hakem*. Avec mille détours -tant dans le temps que dans l'espace- Nerval nous semble investir l'hypothèse suivante: *et si Bonaparte n'était pas devenu Napoléon?* Si le libérateur des peuples, le phare de la civilisation, n'avait pas abandonné son armée d'Egypte -cette autre Asie pour ce nouvel Alexandre- pour des enjeux de pouvoir et n'était pas devenu « despote »<sup>54</sup>? Toutefois, en jouant sur la multiplicité des référents historiques, pénétré de la croyance en l'existence de types idéaux déclinés en *avatars* terrestres, Nerval s'interroge peut-être tout autant sur la question du type et du rôle du grand homme dans l'histoire, accessoirement conquérant, que du seul et unique cas du Napoléon Bonaparte historique.

### 1.2.3 Faire revivre la légende de Bonaparte en Orient, une problématique sous-jacente.

*Ya Salam, Bounabarteh* !<sup>55</sup>

En mettant dans la bouche d'un arabe égyptien cette chanson patriotique en l'honneur du conquérant français, chanson d'ailleurs détournée par Nerval de son destinataire d'origine le

---

<sup>53</sup> Analysant le récit de fiction *Napoléon conquérant du monde, 1812-1832*, *uchronie* rédigée par un certain Napoléon-Geoffroy Château qui révisé l'histoire impériale en imaginant ce qui aurait pu se produire si Napoléon n'avait pas été défait en Russie, Françoise Sylvos définit les caractéristiques de cette modalité particulière d'utopie. Nous citons ses propos : « L'*uchronie* est une fiction historique consistant à remonter dans le passé pour y projeter une vision de la société conforme au projet littéraire et critique de l'auteur. » Elle insiste également avec pertinence sur un point spécifique : « La fiction futuriste [...] est bien, comme l'utopie dans l'histoire, déclenchée par la question : « Et si... ? » Mais la particularité de la fantaisie historique est de s'élaborer à partir d'un point de divergence -1812 et le séjour des troupes napoléoniennes à Moscou pour *Napoléon apocryphe*. L'utopie dans l'histoire procure au lecteur le sentiment de voir se déployer à partir de cette bifurcation, au lieu d'un monde, une histoire parallèle ou alternative. » (Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 352)

<sup>54</sup> Les critiques de Nerval à l'encontre de la figure tutélaire, quasiment taboue de Napoléon sont très rares. On peut toutefois relever un vers de jeunesse où le reproche affleure de manière très significative : « C'était un despote, Napoléon. » (*NPI I*, p. 28)

<sup>55</sup> *NPI II*, p. 405.

colonel Barthélémy, notre auteur s'inscrit dans une certaine interprétation de la légende napoléonienne. Le diariste, retrouvant dans son périple oriental les « débris » de l'armée d'Égypte à l'image de monsieur Jean, ancien mamelouk, reconstitue le mythe épars d'un Bonaparte émancipateur des peuples opprimés. La légende dorée du grand homme qui traverse toute la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle voulait qu'il se fût présenté en tant que prolongateur armé de la Révolution française ainsi que libérateur d'une nation égyptienne supposée dominée par le despotisme du sultanat ottoman. De manière très significative, le vieillard qui interprète cette chanson n'a pas réagi au nom de « Napoléon » prononcé par le diariste alors que la seule mention de Bonaparte le conduit dans un élan nostalgique associé à une « rêverie solennelle » à « chanter à pleine gorge ». Tout se passe comme si l'Orient librement interprété par Nerval avait arrêté la destinée de l'Aigle au stade de l'expédition d'Égypte et de Syrie. Il est de fait très rare que notre auteur s'autorise à écorner cette figure paternelle par ailleurs qualifiée de « héros » ainsi que les soldats de la grande armée dont faisait partie son propre père. Alors qu'un Chateaubriand n'hésite pas à qualifier les Français restés en Égypte après le départ de Bonaparte de « déserteurs »<sup>56</sup>, notre auteur met à distance dans un respect proche du tabou ce pan de l'histoire de France qui eut par ailleurs une telle influence sur sa vie personnelle. Rien ne transparait d'ailleurs dans le texte nervalien des raisons purement politiques pour lesquelles Napoléon a abandonné son armée d'Égypte, regagnant la France afin de mettre un terme au Directoire et laissant à Kléber les rênes du pouvoir. Le diariste ne fait qu'une seule mention, par ailleurs excessivement évasive, de cet épisode inséré à l'intérieur du portrait élogieux qu'il brosse de « Monsieur Jean » « débris glorieux de notre armée d'Afrique » affirmant, ainsi, que ce dernier a été « l'un des trente-trois Français qui prirent du service dans les mamelouks après la retraite de l'expédition »<sup>57</sup>. Afin d'éviter le risque d'écorner ces figures de pères -tant les soldats que leur général- en les soupçonnant de trahison, Nerval joue à décaler dans le temps l'installation de ces vétérans en terre d'Égypte tout en conférant à leur expatriation une légitimation politique. Telle aurait été la trajectoire d'un autre fidèle de l'empereur: « Mon hôte appartenait à cette génération militaire qui voua son existence au service de Napoléon. Plutôt que de se reconnaître sujets de la Restauration, beaucoup de ces braves allèrent offrir leurs services aux souverains de l'Orient. »<sup>58</sup> Pénétré de l'idée que l'histoire dépend de ceux qui la

---

<sup>56</sup> François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Edition de Jean-Claude Berchet, Folio classique, Paris, Gallimard, 2005, p. 470.

<sup>57</sup> *NPI II*, p. 303.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 290.

transcrivent, Nerval infléchit ici incontestablement le réel, montrant par ailleurs qu'il lui est difficile d'attaquer de front et directement le mythe paternel.

Mythe ambivalent, le souvenir napoléonien ramène en effet notre auteur aux scènes de désolation forcément imaginées qui ont endeuillé son enfance. Les moments chargés d'émotion où affleure le souvenir napoléonien s'apparentent ainsi à des expériences régressives et ce sont à chaque fois les larmes de l'enfance qui viennent aux yeux. « Je ne pus m'empêcher de fondre en larmes en écoutant ce vieillard répéter le vieux chant des Egyptiens »<sup>59</sup> affirme ainsi le voyageur. Si l'émotion peut être attribuée ici à une forme de nostalgie patriotique, une même scène de larmes apparaît dans une lettre écrite à son père datée du 30 juin 1854. Face à la rivière Elster, près de Leipzig qui a donné son nom à une bataille sanglante, un vieillard se charge de transmettre à notre auteur le souvenir des morts de cette boucherie, *nekuia* tirant des limbes du passé une scène macabre où « douze-mille Français ont trouvé la mort ». Là encore le pudique Nerval affirme avoir eu « les larmes aux yeux »<sup>60</sup>. Tout comme la Révolution française, l'épopée napoléonienne représente pour notre auteur une crevasse, une faille, conjuguant le drame familial au roman national, avec en son cœur une énigme à résoudre.

#### *Occultation et sacralisation.*

S'il s'agit donc pour notre auteur de faire comme si le Bonaparte oriental ne s'était pas révélé un « despote », figeant l'histoire en 1799, la version qu'il esquisse ici de la légende le rapproche très sensiblement des idées saint-simoniennes qui connurent leur plus grand succès à l'entame des années 1830. Rêvant d'un accomplissement pacifique et industriel de l'œuvre napoléonienne, c'est en Orient que ces derniers projetèrent de mener à bien leur action, profitant du besoin manifesté par le pacha d'Egypte Mohammed-Ali de moderniser les infrastructures de son pays. Le projet des disciples du défunt Saint-Simon, souvent d'anciens polytechniciens, était à la fois industriel et religieux: l'humanité étant considérée comme une famille, les forces mâles occidentales sont supposées être amenées à féconder l'Orient féminin lascif dans des noces mystiques. Mentionnons à ce propos le célèbre mot d'ordre de Michel Chevalier: « La Méditerranée va devenir le nid nuptial de l'Orient et de l'Occident »<sup>61</sup>. On retrouve dans le témoignage nervalien certains aspects de la démarche saint-simonienne et la figure de Bonaparte qu'il nous propose n'est pas sans présenter avec l'utopisme industriel de singulières

---

<sup>59</sup> *NPI II*, p. 405.

<sup>60</sup> *NPI III*, p. 877.

<sup>61</sup> Michel Chevalier, « La Paix définitive doit être fondée par l'association de l'Orient et de l'Occident », dans *Le Globe*, 5 février 1832 (Repris par Chevalier dans *Politique industrielle et système de la Méditerranée*, Paris, aux Bureaux du *Globe*, 1832, p. 124.)

analogies<sup>62</sup>. Aussi n'est-il pas étonnant que ce soit sur le registre d'une forme d'érotique mystique proche du *Cantique des Cantiques* que se présente la chanson entonnée par le vieillard égyptien -choix d'un tel interprète par ailleurs assez incongru !- que nous transcrivons ici :

Tu nous as fait soupirer par ton absence [...] Ô général charmant dont les joues sont si agréables [...] Ô toi dont la chevelure est si belle ! depuis le jour où tu entras au Caire, cette ville a brillé d'une lueur semblable à celle d'une lampe de cristal<sup>63</sup>.

Dans un *Appendice* publié dans la *Revue des deux mondes*, Nerval paraît adhérer à la légende dorée d'un Napoléon-Alexandre conquis par les valeurs asiatiques, communion bien proche encore une fois des rêves saint-simoniens, en particulier de ceux ayant présidé à la mission des Compagnons de la femme sous la houlette d'Emile Barrault, lesquels entendaient trouver en Orient la « femme-messie ». Evoquant les « nombreuses conversions à l'Islam », en particulier celle du général Menou, affirmant que dans ses proclamations « Napoléon lui-même invoquait le nom de Mahomet »<sup>64</sup>, Nerval oppose comme il en a l'habitude un paradoxe aux valeurs établies. Ne se doutait-il pas qu'une telle conversion aux mœurs musulmanes était dictée par des intérêts essentiellement stratégiques? Toujours est-il que cette aspiration à réviser sensiblement l'histoire napoléonienne s'inscrit, elle aussi, dans une démarche utopique: derrière le paradoxe humoristique ou excentrique se cache le fantasme d'un Occident se retrempeant aux sources orientales. En transcrivant dans un temps et un espace autres l'actualisation positive d'une figure impériale, Nerval conjugue ainsi dans un même geste analyse critique du passé, leçon pour le présent et l'avenir. Comment interpréter politiquement en 1847 soit à une période où les troubles insurrectionnels vont croissant, troubles encore exacerbés par une situation économique problématique, le choix proposé par notre auteur d'un personnage de calife (figure de grand homme maniant le glaive, donc implicitement influencée par l'archétype napoléonien), type revisité à partir des espoirs qu'avait augurés l'épopée égyptienne avortée? Comment achever le trajet messianique à partir du destin brisé d'un Bonaparte *bifrons* dévoyé par son double Napoléon afin qu'ainsi que le stipule la « lithographie mystique » distribuée par Adam Mickiewicz, « il consomme ce qu'il a commencé »<sup>65</sup> ? Comme nous l'avons affirmé, l'enjeu du récit de fiction que nous propose Nerval ne se cantonne toutefois pas à réécrire l'histoire du Napoléon historique mais à s'interroger sur le rôle inactuel du grand homme, envisagé comme type.

---

<sup>62</sup> Nous reviendrons sur l'influence saint-simonienne dans le chapitre que nous consacrerons à la reine de Saba. (2.2)

<sup>63</sup> *NPI II*, p. 405.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 1639.

<sup>65</sup> *NPI I*, p. 828.

### 1.3 Hakem ou la possibilité de l'action.

[...] le fils de Marie fut d'abord ouvrier<sup>66</sup>.

Quand Nerval publie en août 1847 dans les colonnes de la *Revue des deux mondes* *L'Histoire du calife Hakem*, la France s'apprête à connaître l'année suivante une des nombreuses révolutions qui devaient défrayer la chronique du siècle, mettant à bas la monarchie constitutionnelle pour expérimenter durant une période fort courte l'utopisme politique d'une Seconde République placée sous le signe augural de l'égalité et de la fraternité. Les journées de juin 1848 marquent, on le sait, un coup d'arrêt précoce à l'élan libertaire, le Prince-Président Louis-Napoléon s'apprêtant à faire main-basse sur le pouvoir et s'attaquant progressivement aux libertés fondamentales. Confirmant cette dynamique de récupération autocratique du pouvoir, le coup d'état de décembre 1851 met fin à plus d'une décennie de profusion idéologique en tous genres, tropisme carnavalesque dont un Flaubert a pu cingler les outrances de matière rétrospective mais qui a de toute évidence suscité l'élan révolutionnaire de 1848.

Cet esprit de 1848, ou plutôt celui de cette vague déferlante précédant à l'insurrection est décelable dans le conte nervalien. En effet, si l'on considère avec Frank-Paul Bowman que 1848, à l'inverse de 1789, représente le moment inédit et unique dans l'histoire de France où religion, socialisme et révolution s'essaient à converger<sup>67</sup>, la mise en scène par notre auteur de la figure d'un calife qui fait triompher par le glaive l'égalitarisme social d'un Christ Paraclet a tout d'un symbole.

Nous envisagerons, ainsi, en quoi cette actualisation positive du type du chef constitue chez notre auteur l'exemple le plus abouti d'un accomplissement terrestre de la justice sociale et politique, associé à une nette valorisation de l'idée de révolution. Si le décentrement utopique spatio-temporel rend illusoire toute référence précise, le lecteur peut toutefois inférer de cette parabole épique la volonté de Nerval de récrire sur le mode du virtuel l'épisode fondamental de la révolution de 1789 et de l'empire. En contrepoint à une certaine lecture historique qui veut qu'un Napoléon dont Nerval n'est pas sans reconnaître le profil despotique ait brisé l'élan révolutionnaire<sup>68</sup>, notre auteur substitue l'exemple d'un monarque spiritualisé initiant lui-même

---

<sup>66</sup> C. de Gérando, *Le Démocrate chrétien, ou Manuel évangélique de la Liberté, de l'égalité et de la fraternité*, 1848, cité par Frank-Paul Bowman, *op. cit.*, p. 95.

<sup>67</sup> Frank Paul Bowman fournit dans son ouvrage de référence *Le Christ romantique* une pertinente mise au point, opposant radicalement 1848 à 1789. « En 1848, par contraste à 1789, le Jésus révolutionnaire est partout ; le thème est traité par d'innombrables auteurs. » in *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973, p. 87.

<sup>68</sup> Rappelons à ce titre la célèbre déclaration de Napoléon le jour même du coup d'état du 18 brumaire : « Citoyens, la révolution est fixée aux principes qui l'ont commencée, elle est finie ».

la Révolution, irradiant ce principe au peuple avec lequel il entre en communion et dont il applique lui aussi les leçons. Il ne s'agit pas pour autant de méconnaître tout ce que le récit nervalien présenté essentiellement « au point de vue »<sup>69</sup> du calife présente de zones d'ombre. A de nombreuses reprises, le récit sous-entend une possible réversibilité de la leçon : et si ce déferlement de morts et de violence initié par ce nouveau messie n'était pas divin mais infernal ? Et si le sublime apostat n'était qu'un « misérable fellah » le cerveau « gâté » par « l'abus de substances enivrantes. » ? De fait, la différence entre *l'Histoire du calife Hakem* et le *Roi de Bicêtre* Raoul Spifame ne serait-elle pas encore une fois que question de « point de vue » ? De manière encore plus singulière, ainsi que nous l'analyserons dans le chapitre 7, il faudra s'interroger sur le caractère « chimérique » d'un récit complexe ou bifrons qui tente d'articuler sans y parvenir, exhibant même les *non sequitur*, la trame utopique d'une révolution sociale aboutie au *romanzetto* des amours interdites du calife et de sa sœur, amours adelphiques qui sous-tendent non sans quelques modulations les structures constantes du récit nervalien. Comment intégrer ce récit d'amours monstrueuses débouchant sur la mort d'Hakem au messianisme véhiculé par la religion druse ? Le principe d'unification du réel auquel aspire Nerval trouve ici ses limites : à l'asémantisme foisonnant d'un « vrai » qui est « ce qu'il peut » se substitue la dualité grimaçante d'un récit chimérique juxtaposant littéralement deux matériaux réfractaires.

### 1.3.1 A la recherche d'un centre.

Notre siècle n'a pas encore rencontré l'homme supérieur par l'esprit comme par le cœur, qui, saisissant les vrais rapports des choses, rendrait le calme aux forces en lutte et ramènerait l'harmonie dans les imaginations troublées<sup>70</sup>.

Ainsi que nous l'avons affirmé, Nerval appelle de ses vœux, à l'instar des Saint-simoniens, de son ami Balzac ou des messianistes polonais un accomplissement de l'œuvre napoléonienne interrompue. Dès 1841, au cœur d'une rêverie *supernaturaliste*, Nerval pose la question de l'héritage du « demi-dieu » Napoléon. Dans le sonnet « Tête armée »<sup>71</sup> des premières *Chimères*, notre auteur semble en effet envisager de servir lui-même de relai à « Napoléon mourant ». Si ni l'Aiglon « déjà faible et souffrant » ni Jésus-Christ (« vain souffle ») ne peuvent se charger de ressusciter la France décapitée, de manière fantasmagique voire mégalomane, c'est à un « jeune homme inondé des pleurs de la victoire », « vers(ant) au ciel le semence des dieux » qu'il incombe de reprendre le flambeau. Le poète ou le génie

---

<sup>69</sup> *NPI II*, p. 564.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 1074.

<sup>71</sup> *NPI I*, p. 735.

auraient ainsi vocation à succéder à l'homme d'action, se substituant au prophète dont notre époque n'aurait plus besoin. Cette rêverie semi-délirante traduit en tout état de cause le souci constant de la part de notre auteur de s'interroger sur l'importance et la fonction de l'homme de génie, capable d'unifier par son charisme « les forces en lutte ». Quelle serait sa place au sein de la société? Si l'on ancre cette problématique au cœur des années 1840, il s'agirait d'une certaine manière de répondre à la question suivante: le Royaume de Dieu est-il de ce monde ?

### 1.3.2 Un Christ armé.

Le calife Hakem tel qu'il apparaît chez Nerval présente de nombreux points communs avec le Christ auquel il est associé à plusieurs reprises. Outre les nombreuses comparaisons explicites<sup>72</sup>, le parallèle est également suggéré de manière ludique par de véritables pastiches de l'Évangile. Nous n'en relèverons qu'un seul, proféré par un mystérieux vieillard aveugle qui a pour fonction de révéler à Hakem son essence divine : « toi seul est la vie, toi seul est la volonté »<sup>73</sup>, réécriture fautive de l'évangile selon Saint-Jean : « Je suis le chemin, la vérité, et la vie. » Ces indices intertextuels ont valeur de viatique de lecture : si Nerval pose comme modèle le Christ, de quelle manière va-t-il broser le portrait d'un nouveau messie et infléchir la lettre néotestamentaire? L'un des points de divergences fondamentaux opposant les divers mouvements semi-mystiques visant à régénérer la société durant les années 1840 et qui s'inscrivent dans une sécularisation des valeurs religieuses pourrait être résumé en ces termes ainsi que nous le suggère Frank-Paul Bowman : « où et quand viendra le Royaume ? »<sup>74</sup> L'exemple du souverain fatimite proposé ici par notre auteur apparaît comme une tentative de réponse à cette question: en contrepoint à la parole désarmée d'un Christ dont « (le) Royaume n'est pas de ce monde », il entend bien quant à lui affirmer sa puissance ici-bas. Aussi n'hésite-t-il pas à insister à la fois sur sa filiation avec le messie mais aussi sur sa profonde différence: « Mais le moment est venu de voir ce que peut ma parole et si je me laisserai vaincre comme autrefois la Nazaréen »<sup>75</sup>. Une telle déclaration correspond d'ailleurs à sa position au sein d'une théocratie où il incarne en même temps le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. A la fois César et Dieu, il n'a en toute rigueur nulle raison de rendre quoi que ce soit ni à l'un ni à l'autre ! Plus profondément, cette aspiration à réviser le personnage de Jésus dans un sens révolutionnaire voire franchement socialiste s'apparente de la part de notre auteur à un reproche

---

<sup>72</sup> « Ô toi qui me vois ici, tel qu'autrefois Aïssé (Jésus) » (p. 546) ; « Hakem arrivait par instant à douter de lui-même comme le fils de l'homme au mont des Oliviers. » (p. 548) « le moment est venu de voir ce que peut ma parole, et si je me laisserai vaincre comme autrefois le Nazaréen. » (p. 551)

<sup>73</sup> *NPI II*, p. 535.

<sup>74</sup> Frank-Paul Bowman, *op. cit.*, p. 170.

<sup>75</sup> *NPI II*, p. 551.

latent à l'égard d'une religion -en l'occurrence le clergé catholique- qui apparaît comme impuissante à instaurer la justice et l'égalité. Citant scrupuleusement la *Thréicie* de Quintus Aucler dans la biographie qu'il lui consacre, Nerval s'inscrit indirectement dans cette critique généralisée de l'impuissance divine. Soulignant l'aspect contradictoire des paroles du Christ, le « dernier païen » n'a pas de mots assez durs pour critiquer la parabole biblique dite de la « joue gauche » :

Quant au précepte de ne point résister au mal, de tendre la joue gauche pour recevoir un soufflet, quand on en a reçu un sur la droite, c'est un précepte fou, furieux, insensé, injuste, qui met le faible à la merci du violent et de l'injuste, qui soumet les bons à une servitude basse et indigne devant un brigand audacieux<sup>76</sup>.

Inscrit au cœur de cette polémique, Nerval propose en Hakem une sorte de *contaminatio* de la figure christique par le mythe napoléonien. Avec ce Christ justicier, notre auteur associe les deux types de « personnages célestes » du drusisme « qui interviennent dans la foule des hommes les uns luttant comme le Christ par la parole, les autres par l'épée comme les héros d'Homère »<sup>77</sup>. Non seulement le monarque mis en scène ne brise pas une Révolution dont il est même l'instigateur mais il sait également, contrairement à Napoléon, mettre un terme à la violence initiée à l'écoute d'un peuple dont il est le héraut. Après les trois jours d'incendie et de massacre qui ont provoqué des « milliers » de victimes, Hakem tolérant sème « des paroles de réconciliation et de clémence »<sup>78</sup>.

### 1.3.3 Une leçon paradoxale : à l'école de la marge.

Christ [...] Dieu de l'égalité<sup>79</sup>.

#### 1.3.3.1 Le *Moristan* ou l'anti-lieu (jouer sur la réversibilité du mot folie).

En contrepoint à un Occident où, pour reprendre les termes de la célèbre lettre à Ida Dumas « il y a des médecins et des commissaires qui veillent à ce qu'on n'étende pas le champ de la poésie aux dépens de la voie publique »<sup>80</sup>, l'Orient rêvé que met en scène Nerval propose une victoire paradoxale de l'univers des marges sur la norme. Tout se passe comme si les antivaleurs circonscrites dans le lieu symbolique du *Moristan* où est incarcéré le calife Hakem

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 1143.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>80</sup> *NPI I*, p. 1383.

« vaste prison dont une partie seulement était consacrée aux fous furieux »<sup>81</sup> s'épanchaient dans la ville et montaient au pinacle. La célèbre parole évangélique du Christ, « Dieu de l'égalité » mais soupçonné d'impuissance en Occident : « les premiers seront les derniers » semble alors pouvoir s'accomplir. Très significatif est donc le choix du Moristan comme lieu central d'une prise de conscience politique de la part du calife et l'occasion pour notre auteur de pousser jusque dans ses plus ultimes conséquences la possibilité offerte par le décentrement oriental de remettre en question les limites entre raison et folie. L'Orient tel que l'Occident le perçoit ne stigmatise pas la folie mais aurait au contraire tendance à tenir les fous pour des saints, ou du moins à leur réserver un traitement de faveur. Alors qu'en Europe, le « XIX<sup>ème</sup> siècle est dur pour les aliénés, les infirmes, les vieillards et les femmes »<sup>82</sup>, en Orient, selon Michaud et Poujoulat « De toutes les infirmités humaines, l'aliénation mentale est celle qui a conservé ses droits à la compassion des orientaux »<sup>83</sup>. Citons encore parmi de multiples témoignages exprimant cette réversibilité un extrait de l'article consacré au mot « Megnoun » dans la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot :

La plupart des Mahométans croit que les fous sont agités de l'esprit de Dieu, et ils les révèrent ordinairement comme des Saints extasiés, et transportés de l'amour divin<sup>84</sup>.

Alors qu'il emprunte en grande partie le matériau culturel de son conte à l'ouvrage de l'orientaliste Silvestre de Sacy, Nerval érige de manière parfaitement anachronique le Moristan, fondé en 710 de l'Hégire par le sultan mamelouk El Nassery<sup>85</sup>, au centre paradoxal de son Caire révolutionné. Encore présent en 1843, l'hôpital du Caire a été évoqué dans de nombreux livres que Nerval a pu consulter, au premier rang desquels figure vraisemblablement l'article que lui consacre le célèbre Desgenettes, médecin chef de l'armée de l'Expédition d'Egypte (1798) dans ses *Mémoires sur l'Egypte*. Ainsi que Françoise Sylvos l'a affirmé, le Moristan « lie et fleur de la société » est un anti-lieu, envers du « lieu universel », le lieu par la négation duquel s'affirme toute idéologie dominante »<sup>86</sup>. En inventant donc ce lieu symbole d'antithèse, notre auteur adresse un pamphlet indirect à la société de son temps où folie et misère s'enferment encore en dépit de l'acte symbolique de libération mis en scène par l'aliéniste Pinel à la fin du siècle

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 545.

<sup>82</sup> Françoise Mélonio, *Histoire culturelle de la France*, « Lumières et liberté, les dix-huitième et dix-neuvième siècles », p. 403.

<sup>83</sup> Michaud et Poujoulat, *Correspondance d'Orient*, « Tome VI » Paris, Ducollet, 1834, p.15.

<sup>84</sup> Barthélémy d'Herbelot de Molainville, *Bibliothèque orientale ou dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient* [1697], continuée par le P. Claude de Visdelou et Antoine Galland, Maestricht, La Haye, 1776-1779, p. 401 b, article « Megnoun » (fou, furieux), et p. 409.

<sup>85</sup> Rappelons que le calife fatimite Hakem a vécu quant à lui au début du cinquième siècle de l'Hégire (mort en 411 soit en l'an 1011 du calendrier grégorien.)

<sup>86</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 31.

précédent<sup>87</sup>. Nous montrerons toutefois à quel point l'argumentation de Nerval est ici excessivement ambiguë. En brossant l'éloge paradoxal et carnavalesque d'un roi fou dont le palais est un asile, à l'écoute des damnés de la terre, ces « misérables » que sont, d'une part les « condamnés judiciaires », d'autre part « la troupe des insensés »<sup>88</sup>, le récit critique incite en premier lieu le lecteur occidental à mettre en doute ses certitudes les mieux établies. Pour peu que l'on modifie son point de vue et que l'on excentre en Orient les termes du débat, les premiers pourraient effectivement bien être les derniers ! Au demeurant, nous verrons qu'en traçant et en maintenant en permanence, tout en feignant de la résorber, la « grille » symbolique qui sépare les deux parties du Moristan (celle réservée aux « judiciaires », l'autre aux aliénés) notre auteur oblige le lecteur à mettre en doute de manière irréductible la réalité du monde utopique tel qu'il lui est exposé ainsi que toute possibilité de le transposer dans quelque ici et maintenant. L'épanchement insurrectionnel des forces ignées d'un peuple déchaîné est-il justifié par une forme de spiritualité transcendante -telle est la version des seuls « fous » dotés d'une « double vue »- ou le sac du Caire n'est-il l'œuvre que de brigands ou d'aliénés fanatisés par un gourou? Cette hésitation pérenne qui est celle du calife est nécessairement aussi celle du lecteur. Certes, notre auteur, influencé sans doute lui-même par l'élan libertaire devant déboucher sur l'instauration de la Seconde République, ne néglige pas absolument la possibilité qu'il existât une forme de juste révolution. Il émet toutefois une condition fondamentale à cet épanchement porteur de morts : une « raison suprême » « au-dessus de la justice ordinaire »<sup>89</sup> doit y présider. Encore une fois, pénétré de l'idée que le « vrai », n'est que « ce qu'il peut », Nerval impose un écran implicite entre le virtuel et l'actuel, conforme d'ailleurs en cela à l'essence même de l'utopie classique<sup>90</sup>. La chimère, toujours latente, serait de tenter de le traverser.

### 1.3.3.2 Une leçon d'économie politique : un Christ *partageux*.

Oui, Jésus était communiste, et ses apôtres et les Pères de l'Eglise et les premiers chrétiens étaient communistes <sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Le médecin Antoine Pinel est célébré au XIX<sup>ème</sup> siècle pour avoir libéré de leurs chaînes les fous de Bicêtre, geste symbolique qu'il n'a sans doute pas accompli mais qui marque cependant l'embryon d'une reconnaissance de l'aliéné en tant que sujet.

<sup>88</sup> *NPI II*, p. 551.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>90</sup> Relevons la définition proposée par Jean-Paul Engélibert: « L'utopie se définirait moins comme la représentation d'un monde parfait que comme un mode de la réflexion politique et/ou ontologique qui, loin d'être dogmatique, se caractérise au contraire par son scepticisme. », *Utopie et catastrophe, Revers et renaissances de l'utopie (XVI<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècles)*, p. 13.

<sup>91</sup> Etienne Cabet, *Le Populaire*, « 13 avril 1848 » cité par Frank-Paul Bowman, *op. cit.*, p. 121.

Hakem aurait été incarcéré par le régent autocrate Argévan pour des raisons politiques : telle est l'hypothèse soutenue par le calife. C'est parce qu'il aurait tenté de briser les monopoles que cette figure anticipée de magnat de la finance l'aurait mis hors d'état de nuire. L'une des initiations proposées dans le conte au personnage principal est d'ordre incontestablement politique. Ces « mystères » de la vie sociale lui sont paradoxalement révélés par des « voleurs et des assassins » comme le souligne pertinemment Françoise Sylvos<sup>92</sup>. Tel le Messie revu et corrigé par notre auteur dont l'auditoire était composé « surtout de gens de mauvaise vie, de péagers et de publicains », Hakem est à l'écoute de la plèbe vulgaire dont le discours lui inspire les réflexions suivantes :

Ignorance et misère, voilà ce qu'il trouvait au fond de tout. Ces hommes lui racontaient aussi les mystères de la vie sociale, les manœuvres des usuriers, des monopoleurs, des gens de loi, des chefs de corporation, des collecteurs et des plus hauts négociants du Caire, se soutenant tous, se tolérant les uns les autres, multipliant leur pouvoir et leur influence par des alliances de famille, corrupteurs, corrompus, augmentant ou baissant à volonté les tarifs du commerce, maîtres de la famine et de l'abondance, de l'émeute ou de la guerre, opprimant sans contrôle un peuple en proie aux premières nécessités de la vie<sup>93</sup>.

Le message a valeur didactique à destination de la France des années 1840. En transcrivant cette diatribe, notre auteur envisage à l'image de son ami Balzac la société comme un théâtre dont il faudrait chercher les règles en coulisse. En opérant un glissement dans un temps immémorial, Nerval amalgame deux époques : les années 1780 et l'époque contemporaine de son écriture, fustigeant le même travers de la part des possédants consistant à accaparer la richesse au péril de la vie des « misérables ». Relevons ainsi un extrait du *Marquis de Fayolle* évoquant les conditions socio-économiques de l'hiver 1788, alors que sévit une « disette » épouvantable :

Le parlement de Rennes venait de nommer des commissaires chargés de parcourir les différentes villes de la frontière pour empêcher les accaparements, prendre connaissance des dépôts de blés et de farine, et contraindre les marchands à venir vendre dans les marchés les quantités nécessaires à la consommation<sup>94</sup>.

Nous retrouvons cette même problématique transposée à l'orientale dans notre conte, « l'amas » de farine étant lié à des enjeux de spéculation. Rien n'a fondamentalement changé dans les années 1840 et Nerval a à cœur de fustiger dans ses feuilletons l'*agiotage* : pratique généralisée à son époque, opposant la vertu périmée d'un « commerçant » qui s'enrichirait « par le travail » au jeu immoral de la spéculation boursière : « Qu'est-ce qui n'agioté pas un peu

---

<sup>92</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 124.

<sup>93</sup> *NPI II*, p. 550.

<sup>94</sup> *NPI I*, p. 1192.

aujourd'hui ? Si c'est moins sur les fonds publics, c'est davantage sur les chemins de fer, sur les journaux, sur mille autres choses »<sup>95</sup>. Rappelons que le protagoniste de *Sylvie* lui-même spéculait en bourse, embarqué dans une société bourgeoise louis-philipparde qui suit scrupuleusement la fameuse maxime prêtée à Guizot : « Enrichissez-vous ! »

De telles injustices ne sont pas sans attiser les révoltes du peuple opprimé. La corrélation entre misère et révolution est spécifiquement établie dans le conte nervalien, ayant valeur d'avertissement pour 1847, époque où, nous précise encore Françoise Sylvos « une flambée du prix des grains s'était déclarée, consécutive aux mauvaises récoltes effectuées depuis 1845 »<sup>96</sup>.

### 1.3.3.3 Une leçon d'histoire : Augustin Thierry à Bicêtre<sup>97</sup>.

Nous croyons être une nation, et nous sommes deux nations sur la même terre, deux nations ennemies dans leurs souvenirs, inconciliables dans leurs projets<sup>98</sup>.

Si les « condamnés judiciaires » s'approchant de la grille symbolique qui les sépare des aliénés prodiguent symboliquement une leçon d'économie politique au calife, les aliénés lui donnent quant à eux une leçon d'histoire fantasmagorique qui le renvoie « à tout un monde de souvenirs ». Alors que le mystère social reste rationnel, le mystère historique touche quant à lui davantage aux obsessions nervaliennes. Ceux que le conteur présente comme deux fous reproduisent sous forme caricaturale et burlesque la lutte entre deux races ennemies, lignée adamique et lignée caïnite, récurrence dans l'œuvre nervalienne: variations autour d'une joute céleste dont tant la *Jérusalem délivrée* de John Milton que les travaux historiques d'Augustin Thierry lui ont apporté une caution érudite. Brèche relativiste dans la rationalité, le discours carnavalesque du fou suggère l'existence d'une autre réalité, celle, *supernaturaliste*, que l'archéologue nervalien creuse « sous l'écorce des pierres » ainsi que l'affirme le sonnet « Vers Dorés » des *Chimères*. Mise à distance par l'ironie du conteur, cette voix alternative n'en suscite pas moins « l'attention marquée » du calife. Relevons ainsi ce passage dont le caractère burlesque ne doit pas masquer les enjeux sérieux : « L'autre fou s'élança sur lui, et la lutte des deux ennemis allait se renouveler après cinq milliers d'années [...] »<sup>99</sup> Plus profonde encore que la leçon des condamnés judiciaires, celle des fous s'inscrit au cœur de la théorie nervalienne

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 992.

<sup>96</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 124.

<sup>97</sup> Rappelons que Bicêtre fut à la fois une prison et un asile d'aliénés.

<sup>98</sup> Augustin Thierry, *Dix ans d'études historiques*, Paris, Editions Firmin-Didot, 1883 (1<sup>ère</sup> édition 1835), pp. 257-258.

<sup>99</sup> *NPI II*, p. 548.

de l'histoire : lutte éternelle de deux races ennemies dont Augustin Thierry après l'abbé Sieyès s'était fait le porte-parole.

#### 1.3.3.4 La possibilité d'une révolution ?

Montrons que désormais la parole est armée et que sur la terre va s'établir enfin le règne annoncé par les prophètes<sup>100</sup>.

En butte aux injustices les plus criantes, le peuple galvanisé par Hakem brise ses chaînes et déferle sur la ville qu'il incendie. On le voit, Nerval fait manifestement retour sur la révolution française de 1789 dont il recompose les séquences: à l'épisode renvoyant à la disette de 1788 succède la menace d'une conquête étrangère qu'on pourrait interpréter comme un réinvestissement des premières guerres révolutionnaires de 1792<sup>101</sup>. Mais l'acte principal de cette jacquerie sublime est sans doute cette nouvelle terreur où se lit en filigrane la fameuse loi des suspects, le calife en tant qu'autorité judiciaire suprême prenant la place sulfureuse de Fouquier-Tinville :

On amenait là (au « tribunal sanglant » que préside Hakem) tous les gens signalés par la haine publique, et leur jugement avait lieu en peu de mots ; les têtes tombaient aux acclamations de la foule ; il en périt plusieurs milliers en ces trois jours<sup>102</sup>.

Quelle est la leçon que désire prodiguer Nerval à son lecteur ? Certes, il a eu soin, par une série de critiques implicites, de s'attaquer aux abus d'une société française qui néglige ses marges: tant celle de la misère qu'il a pu approcher, que celle de la folie qu'il a expérimentée. Cette victoire carnavalesque des opprimés représente sans doute pour lui une revanche, transposant glorifiée en Orient la carnavalesque élection papale de Quasimodo par laquelle débute *Notre-Dame de Paris*. Donner en exemple la figure utopique d'un monarque communiant avec son peuple correspond sans doute à sa volonté de donner une leçon à une société où l'élite dirigeante se coupe toujours davantage des masses. On a pu par ailleurs évoquer l'enthousiasme libertaire qui marque la fin de la monarchie de juillet, s'inscrivant sous l'égide d'un Christ-Egalité parfois disposé à troquer la clémence contre le glaive. Au demeurant, Nerval adhère-t-il réellement absolument à la boucherie mise en scène? Se serait-il fait dans les prémisses d'une révolution que d'aucuns jugeaient imminente le zéléteur de Fouquier-Tinville ? Notre auteur semble ici retrouver bien plutôt une forme d'ironie swiftienne,

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>101</sup> « On disait qu'une armée étrangère s'approchait de la ville et campait déjà dans la plaine de Gizeh. » (*NPI II*, p. 551.)

<sup>102</sup> *NPI II*, p. 553.

miroir bifrons à travers lequel les mêmes éléments peuvent représenter une utopie ou une catastrophe en fonction du regard qui les observe. De fait, il faut bien toute l'autorité fascinatrice d'un calife ou plutôt la voix manipulatrice d'un auteur retors, incontestablement *unreliable* selon la terminologie de Wayne Booth<sup>103</sup>, pour persuader le lecteur de l'absolu bien-fondé d'une telle « nuit terrible ».

#### 1.3.4 Le vertige du doute.

##### 1.3.4.1 Le soupçon d'un message réversible.

Était-ce comme souverain, était-ce comme dieu que le calife s'adressait à la foule ? Certainement il avait en lui cette raison suprême qui est au-dessus de la justice ordinaire, autrement sa colère eut frappé au hasard comme celle des bandits qu'il avait déchaînés<sup>104</sup>.

L'interprétation de ce passage est hautement problématique. Elle implique que toute révolution, pour être légitime, doit être investie d'une puissance sacrée sans quoi la violence qu'elle déchaîne ne peut être qu'arbitraire, tributaire du « hasard ». En d'autres termes, si Hakem n'est investi que du pouvoir terrestre, la révolution dont il est l'instigateur est l'œuvre diabolique d'un apprenti sorcier, voire d'un fanatique et les exécutions commises deviennent des crimes. La partition entre les bandits et les fous matérialisée au Moristan par « les grilles formant la séparation des cours »<sup>105</sup>, que le conteur mentionne à nouveau quelques lignes plus loin a valeur allégorique et fait office de viatique de lecture. Si les condamnés judiciaires affirment : « c'est le calife ! le véritable prince des croyants ! », la troupe des insensés corrige par le parallélisme syntaxique suivant : « C'est Allah qui vient juger le monde. » Sans ce don « de double vue » que possèdent les fous, sans cette « raison suprême » transcendante, la révolution qui met aux prises deux races ennemies se réduirait encore une fois à n'être qu'un « fouillis sanglant de membres et de têtes »<sup>106</sup> sans qu'il soit possible de strictement distinguer le bien du mal. Le récit, de fait, met en abyme la question de l'autorité du narrateur sur le lecteur, voire de toute parole d'autorité. Ne sommes-nous pas en effet exactement, nous lecteurs, à la place de ces fous ou de ces malfaiteurs auxquels le calife s'adresse en ces termes : « il leur dit ce qu'il était et ce qu'il voulait d'eux avec une telle autorité et de telles preuves que personne n'osa douter »<sup>107</sup>. Rappelons en effet que le récit qui nous est proposé transcrit « les sensations »

---

<sup>103</sup> Wayne C. Booth a développé cette particularité de l'énonciation narrative dans son ouvrage *The Rhetoric of fiction*, Univ. Of Chicago press, 1961, pp. 158-159.

<sup>104</sup> *NPI II*, p. 553.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 550.

<sup>106</sup> *NPI III*, p. 744.

<sup>107</sup> *NPI II*, p. 551.

« de (l') âme »<sup>108</sup> d'Hakem, principalement en *focalisation interne* pour reprendre la terminologie de Gérard Genette. Le doute qu'affirme éprouver à de nombreuses reprises le personnage principal et qu'allégorise les grilles du Moristan doit nécessairement s'étendre également au lecteur. Mettant en abyme ce processus de mystification énonciative, Nerval sollicite implicitement ce dernier à déceler tout ce qui, parallèlement à la *doxa* principale incarnée momentanément par le calife, laquelle tend à nous convaincre de son messianisme, représente une voix dialogique, le terme étant à entendre dans son acception bakhtinienne.

#### 1.3.4.2 Une cacophonie ?

A de nombreuses reprises, des voix divergentes se font entendre au sein du récit, mettant en doute la divinité voire la royauté du prétendu monarque. Evoquons comme exemple caractéristique de cette instillation dialogique les propos du vizir Argévan, affleurement furtif d'un point de vue autre, simplement suggéré ici, qui n'est pas sans raviver dans l'esprit du lecteur familier de Nerval l'image burlesque de Raoul Spifame, seigneur des Granges :

A force de s'entendre dire qu'il était l'image même du calife, il s'est figuré être le calife, et non content de cette idée, il a prétendu qu'il était dieu. C'est simplement un misérable fellah qui s'est gâté l'esprit comme tant d'autres par l'abus de substances enivrantes<sup>109</sup>.

Au sublime et léonin calife se superpose ici la figure pathétique de l'aliéné. L'affleurement sous-jacent d'autres instances auctoriales, d'autres points de vue que celui que le personnage principal nous impose, incite le lecteur alerté à mettre en doute l'unilatéralité énonciative du récit qui lui est proposé. En toute logique, qu'est-ce qui distinguerait en effet fondamentalement Hakem des « cinq califes » ou « dieux » autoproclamés vaticinant entre les murs du Moristan ? Rien, sinon le pouvoir d'émettre une voix auctoriale régulatrice. Dans un autre passage très significatif, c'est le discours même du personnage principal qui démasque une voix dialogique :

Il se souvint même que la situation où il s'était mise ne lui était pas nouvelle: tâchons surtout, dit-il, d'éviter la flagellation. Cela n'était pas facile car c'était le moyen employé généralement alors contre l'incontinence de l'imagination<sup>110</sup>.

Instillant une lézarde majeure dans la justification héroïque de sa folie, le personnage démasque un instant un autre visage: celui d'un habitué de l'internement, itération parfaitement incompatible avec la diégèse, métalepse ouvrant sur une faille intime majeure. Derrière

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 1540.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 545-546.

l'épopée de son héros et de sa pourpre donquichottesque affleure la prosaïque douleur autobiographique.

#### 1.3.4.3 Un vertige relativiste.

Si le bon Dieu c'est le diable, alors c'est le diable qui est le bon dieu, cela revient toujours au même<sup>111</sup>.

Cet aphorisme burlesque émis par un improbable philosophe des bas-fonds parisiens rencontré par le narrateur des *Nuits d'octobre* définit parfaitement l'incapacité ontologique de la part de Nerval comme de bon nombre de ses contemporains à définir une ligne éthique fixe, en particulier à établir un jugement rétrospectif unilatéral portant sur la période catastrophique de la Révolution et de l'Empire. Le chiasme souligne ici une véritable impasse: alors qu'il serait impératif de conférer au réel traumatisé une signification morale, toutes les voix se valent désormais car nulle instance auctoriale transcendante n'a survécu à la critique philosophique. Dès lors, l'autorité jadis assumée par l'église s'est éparpillée en autant de bavardages contradictoires. C'est cette même réversibilité que soulignent encore d'autres affleurements de voix divergentes au sein du récit pseudo-oriental. Relevons l'expression d'un indépassable scepticisme dans ces phrases émises par les Juifs et les Chrétiens caiotes : « C'est le véritable Messie, ou bien c'est l'Antéchrist [...] »<sup>112</sup>, réversibilité que l'on perçoit encore dans le paradoxe émis par le conteur commentant l'incendie meurtrier: « Nuit terrible où la puissance souveraine prenait les allures de la révolte, où la vengeance du ciel usait des armes de l'enfer. »<sup>113</sup>

En définitive, l'affleurement dialogique de discours antithétiques instillant le doute au sein du récit rend problématique tout jugement moral unilatéral, *a fortiori* toute tentative de transposition du monde utopique sur le plan du réel. N'oublions d'ailleurs pas que l'utopie classique dès la version de Thomas More est avant tout et littéralement une ou-topie, c'est-à-dire l'évocation d'un lieu inexistant, l'enjeu du genre étant bien plus dans l'expression d'une critique que dans la proposition d'une mise en application. Au demeurant, la version revue et corrigée par notre auteur d'une Révolution française où le monarque, loin d'être guillotiné, se fait le fer de lance d'une impulsion régénératrice est loin d'apparaître comme une catastrophe. Aucun rapport entre l'utopie carnavalesque nervalienne et les conceptions de Chateaubriand dans son *Essai sur les révolutions*, lequel commente les événements révolutionnaires en ces

---

<sup>111</sup> *NPI III*, p. 335.

<sup>112</sup> *NPI II*, p. 552.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 553.

termes : « Des forfaits que tous ceux de l'histoire mis ensemble pourraient à peine égaler »<sup>114</sup>. Dans le récit oriental nervalien, la catastrophe qu'on pourrait nommer *catastrophisme* pour reprendre le terme forgé par Jean-Michel Racault s'inscrit à l'intérieur de l'histoire -fût-elle de pure convention- et en représente un élément constitutif, « époque indéfinie »<sup>115</sup>, interrègne, transition d'un monde vers un autre, changement radical de paradigme.

Certes, cette version transposée de la Révolution française apparaît comme l'une des plus positives parmi toutes celles que propose l'œuvre nervalienne mais elle ne referme véritablement aucune plaie. Ainsi que nous l'avons affirmé, notre auteur n'a de cesse de revenir sur cet événement fondateur qui représente une énigme insoluble, oscillation pérenne entre louange relative et condamnation partielle, retour vers soi où Nerval tend à confondre drame intime et catastrophe collective. Nous verrons à présent en quoi *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* constitue une variation et une modulation dans cette réflexion pérenne sur le statut et le rôle de l'homme d'exception, ainsi qu'une représentation inédite de l'indépassable épisode révolutionnaire dont ce type est l'invariable bras armé.

## 2 De Hakem à Adoniram: variation autour de la figure de l'homme providentiel.

*Quelles sont les variables d'ajustement ?*

Quand Gérard de Nerval publie en 1850 dans les colonnes du *National* un long conte oriental intitulé *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*, la situation politique en France a considérablement évolué depuis 1847, année où il livre *L'Histoire du calife Hakem* pour la *Revue des deux mondes*. Entre les deux dates a en effet coulé un nouveau fleuve révolutionnaire ainsi que la progressive récupération autoritaire de la flambée libertaire par un autre napoléonide: le Prince-Président Louis-Napoléon Bonaparte, lequel cache mal ses ambitions césaristes. Ainsi que nous l'avons affirmé, quoi que Nerval affirme dans les *Faux-Saulniers*, articles également publiés en 1850, être « étranger toujours aux luttes des partis »<sup>116</sup>, il n'en reste pas moins globalement attentif aux idées et mouvements politiques de son temps dans une posture d'opposition résolue. Aussi n'est-il pas surprenant que l'éphémère expérience utopique démocratique qu'a connue la France, le contexte politique contemporain

---

<sup>114</sup> F.R. de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Œuvres complètes, tome I*, Paris, Lefèvre, 1836, p. 36.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>116</sup> *NPI II*, p. 29.

particulièrement menaçant tout comme la couleur ouvertement républicaine du journal<sup>117</sup> dans lequel il a choisi de rédiger ses articles aient nécessairement pu influencer sur la manière dont notre auteur investit à nouveau frais son traitement du type du grand homme.

On pourra ainsi analyser en quoi le conte de 1850 opère une radicale redéfinition des valeurs et des codes qui régissaient celui de 1847. Il s'agit en premier lieu d'un réinvestissement *topographique* du terrain d'action à investir. Alors que *l'Histoire du calife Hakem* proposait le rêve carnavalesque d'une prise d'assaut de ce monde-ci par les forces obscures échappées des marges turpides, *L'Histoire de la reine du matin* consacre l'échec de toute actualisation immédiate du génie prométhéen. L'opposition binaire ne s'inscrit plus seulement dans l'antagonisme entre deux races ennemies mais entre deux lieux radicalement séparés: le « vrai » sous le soleil stérilisant d'un dieu jaloux et le « monde souterrain » affranchi de la faute, seule zone u/eutopique, radicalement coupée du réel mais porteuse des virtualités d'un triomphe final. Si la Jérusalem de Soliman apparaît comme une société sclérosée, figée dans l'hiératisme d'une religion purement exotérique, gouvernée par une aristocratie/théocratie dont tout indique l'obsolescence, les forces populaires telles qu'elles se manifestent au sein du même conte ne présentent ni la cohésion ni l'éthique pour inverser l'ordre des choses. Dès lors, dans un monde déchu, à la fois pacifié et matérialisé, littéralement innervé, le véritable grand homme n'apparaît plus sous la forme paradoxale d'un Christ armé *pantocrator* -noble de sang- mais sous l'apparence d'un Napoléon du peuple -noble de talent-, figure prométhéenne et caïnite antagoniste au prince de ce monde qui déroge à son rang. Son terrain de lutte est souterrain, inscrit dans le temps long de sa lignée, radicalement posthume. A l'actualisation barbare et festive de cette autre fête des fous que semblait autoriser l'élan libertaire de la fin des années 1840 succède la conscience d'une fermeture progressive de toute possibilité d'action politique au présent. Comme une crevasse nécessairement absente de la diégèse se dégage la leçon implicite d'une histoire aux accents tragiques: l'impact de la révolution de février 1848, la répression des journées de juin, l'écrasement dans le sang de la Nouvelle Montagne en 1849 et surtout l'ombre sinistre du futur Napoléon III que tel un *moucheron insaisissable*<sup>118</sup>, Nerval décidément politique, ne cesse de harceler.

Nous envisagerons en premier lieu de quelle manière le récit pseudo-oriental nervalien de 1850 crypte sa parole politique, laquelle représente une des clés interprétatives d'un récit prodigieusement kaléidoscopique qui incite le lecteur à multiplier les niveaux de lecture. Mêlant

---

<sup>117</sup> Le *National* dirigé par Caylus et la *Réforme* étaient en effet les deux principaux journaux ouvertement républicains.

<sup>118</sup> C'est ainsi que le scripteur des *Faux-Saulniers* qualifie le rebelle abbé de Bucquoy. (*NPI II*, p. 87.)

le politique au mythique, notre auteur rend indissociable lecture polémique cryptée et symbolique élémentaire: un faisceau d'indices convergents accréditent toutefois la légitimité d'une lecture politique dudit-récit, au demeurant non exclusive. Nous envisagerons ensuite de quelle manière *l'Histoire de la reine du matin* met en scène le rapport entre l'homme de pouvoir et les masses et en quoi ce rapport de l'homme d'exception au peuple est redéfini par rapport au récit de 1847, révision impliquant une reconfiguration de la topographie du lieu narratif. Quels seraient alors les enjeux du réinvestissement du motif de la *catastrophe* et en quoi « la nuit terrible » de la Jérusalem d'Adoniram gauchit-elle sensiblement la « nuit terrible » du Caire du calife Hakem ? On envisagera pour finir de tenter de définir brièvement de quelle manière Nerval recycle l'histoire dans ces récits. Pénétré de l'idée, à l'image de Guizot ou de Thierry, que le présent éclaire le passé, l'actualité la plus brûlante, l'histoire en train de se faire lui permettent de réactualiser son mythe, de varier les motifs d'une rhapsodie par ailleurs constante dans ses syntagmes.

## 2.1 De la légitimité d'une lecture politique lato sensu.

Je ne suis donc pas un sceptique ne m'occupant ni de politique ni de socialisme<sup>119</sup>.

### 2.1.1 L'implicite.

Quoiqu'il s'en dédise de façon humoristique dans les *Faux-Saulniers*, affirmant sous la forme d'une prétériorité : « Je ne voudrais pas ici faire de la politique. -Je n'ai jamais voulu faire que de l'opposition. »<sup>120</sup>, Nerval n'est jamais « dépolitiqué » pour reprendre le néologisme forgé par Baudelaire, ainsi qu'il le confirme dans une lettre de 1849 adressée au rédacteur en chef du *Messenger des arts et des spectacles*. Ayant eu maille à partir avec la censure sous la monarchie de juillet, notre auteur mesure en effet parfaitement le poids sulfureux que peut représenter l'expression politique au théâtre ou dans la presse<sup>121</sup>. Certes, avec l'installation de la Seconde République, la censure a été abolie mais notre auteur a pleinement conscience du processus progressif de rétablissement du pouvoir autoritaire, en particulier à partir de l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence de la république en décembre 1848. De manière évidemment allusive, l'actualité politique s'invite à être lue en filigrane dans son récit oriental, lecture non exclusive, ouverte sur l'atemporel mais sans aucun doute en partie légitime. Il est

---

<sup>119</sup> Lettre « au rédacteur en chef du « Messenger des théâtres et des arts » », *NPI I*, p. 1430.

<sup>120</sup> *NPI II*, p. 96.

<sup>121</sup> Dans les *Faux-Saulniers*, Nerval revient sur la censure dont a été victime en 1839 sa pièce Léo Burckart, laquelle faisait d'une part la part trop belle aux cercles de la charbonnerie allemande et surtout, d'autre part, laissait proférer sur scène par un étudiant régicide les propos antiroyalistes : « Les rois s'en vont, je les pousse ! »

en effet impératif d'avoir à l'esprit le contexte immédiat de cette publication ainsi que celui de sa réception. Comment par exemple ne pas percevoir d'équivalence indirecte possible entre Soliman, un monarque sensuel, autocratique et populiste et le Prince-Président dont tout laisse déjà soupçonner les ambitions impériales? Comment ne pas percevoir d'équivalence possible entre le mythe de Kaïn que développe *l'Histoire de la reine du matin* et ce Lucifer évoqué dans un article daté de 1849 de *l'Almanach cabalistique* où c'est cette fois-ci de manière explicite qu'est établie une corrélation entre l'esprit « panthéiste » igné et chthonien et la fièvre révolutionnaire et sociale qui a embrasé la France? Relevons ainsi ce passage dont le caractère burlesque ne doit pas masquer les enjeux sérieux:

Le pauvre Lucifer est bien assez coupable aux yeux de certaines gens. On l'accuse, avec quelque raison, de matérialisme et de communisme, et il est fortement suspecté de n'avoir pas été étranger aux événements de l'an dernier [...]<sup>122</sup>

Il ne s'agit pas de considérer que le récit nervalien doive être interprété comme un texte purement crypté ni que l'interprétation politique recouvre les autres, perçues alors comme des leurres, bien au contraire. Le message politique doit toutefois y être lu en filigrane, interprétation légitimée par tout un jeu de convergences allusives, sans doute davantage perceptibles par le lecteur *embarqué* de l'époque que par notre perception décalée dans le temps où, pour reprendre l'expression de Roland Barthes « Les signifiés passent, les signifiants demeurent. »<sup>123</sup>. Avant d'analyser de manière plus précise en quoi ce conte représente une réflexion sur les rapports entre le chef au sens large du terme et les « masses » ainsi que sur la possibilité d'accomplissement sur la terre d'une révolution, nous aimerions au préalable mettre l'accent sur deux références contextuelles historiques qui peuvent éclairer indirectement notre interprétation du récit pseudo-oriental: l'écrasement de la Nouvelle Montagne le 13 juin 1849 et l'inscription de la franc-maçonnerie dans le jeu politique durant la Seconde République.

### 2.1.2 Traitement romanesque d'une donnée historique : le 13 juin 1849 et ses conséquences politiques.

---

<sup>122</sup> C'est-à-dire la Révolution de février 1848 qui a mis fin à la monarchie constitutionnelle. (*NPI I*, p. 1270.) Dans le même article, Nerval avait auparavant associé Satan à la figure historique de Kossuth, poète révolutionnaire hongrois, fer de lance de la version viennoise du printemps des peuples de 1848. Très significative sur le plan symbolique voire psychanalytique est la distinction opérée par Nerval entre Kossuth « qui osa lever l'étendard contre son empereur légitime » et la figure de Lucifer-Caïn qui n'envisage pas de remplacer Dieu, pouvant même être considéré comme son allié objectif. Nous reviendrons sur les réticences nervaliennes à envisager avec sérénité toute possibilité de détrôner la figure paternelle, fût-elle despotique (Louis XVI, Soliman, etc.)

<sup>123</sup> Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, tome II, 1994, p. 443.

Très rares sont les prises de position politiques directes de Nerval tant dans ses écrits littéraires que dans sa correspondance. Comme nous l'avons évoqué, sa posture sceptique, oscillation pérenne entre « une réaction monarchiste teintée d'élitisme » et « un libéralisme virant au rouge »<sup>124</sup> pour reprendre les termes de Françoise Sylvos, dialectique encore compliquée d'une nostalgie bonapartiste, rend problématique toute inscription affirmée dans un quelconque parti. Traumatisé pour ainsi dire dans sa chair par l'épisode révolutionnaire de 1789 quoiqu'il ne l'ait pas vécu, ainsi que par ses conséquences napoléoniennes, notre auteur craint l'action politique, en particulier les mouvements de masses pouvant déboucher sur des dépassements incontrôlables. Il semble toutefois qu'au stade critique de 1849 où Louis-Napoléon appuyé sur son Parti de l'Ordre entame sa mainmise sur le pouvoir, Nerval tout comme de manière surprenante son ami Gautier, se soient investis non pas vraisemblablement directement *pour* le parti de la Montagne du républicain Ledru-Rollin, proche de l'utopiste Victor Considérant mais plutôt *contre* les menées opérées par le Parti de l'Ordre à l'encontre des idéaux républicains et des libertés d'association. Rappelons tout d'abord brièvement le contexte politique.

La journée du 13 juin 1849 est une journée de manifestations organisée par les députés de la Montagne pour dénoncer l'expédition française contre la République romaine en soutien au pape Pie IX. Selon eux, cet acte correspondait à une violation de la Constitution: l'article 5 de son préambule stipulait que la République française respectait les nationalités étrangères et l'article 54 interdisait au Pouvoir de déclarer aucune guerre sans le consentement de l'Assemblée Nationale. [...] La journée du 13 juin fut un échec total. La répression de ces manifestations fit plusieurs dizaines de morts. 1500 personnes furent arrêtées. Les sièges des journaux socialistes, dont *La Démocratie pacifique*, furent saccagés. Les représentants montagnards furent arrêtés (beaucoup fuirent). Considérant se réfugia en Belgique<sup>125</sup>.

Notons également que cette journée insurrectionnelle avait pour but de renverser le gouvernement d'Odilon Barrot et sa majorité conservatrice à l'assemblée nationale. Outre les violences policières, l'arbitraire du pouvoir et les violations constitutionnelles, Nerval s'est sans doute senti scandalisé que la France ait pu contribuer à mater la république romaine fraîchement éclos du printemps des peuples en rétablissant le pouvoir du pape, véritable théocratie dont il juge les fondements obsolètes. L'une des conséquences directes de cet événement catastrophique fut en premier lieu une interdiction portant sur la liberté d'association puis sur les libertés de la presse, censures implicites dont le scripteur des *Faux-Saulniers* s'amuse à

---

<sup>124</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 20.

<sup>125</sup> Nathalie Brémand, « Victor Considérant. Journée du 13 juin 1849 : simples explications à mes amis et à mes commettants » *Les premiers socialismes*, Bibliothèque virtuelle de l'Université de Poitiers, 2009. (URL : <http://premierssocialismes.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=440>).

dénoncer la fruste absurdité<sup>126</sup>. Ainsi que nous allons l'envisager, l'histoire catastrophique ou absurde telle qu'elle s'est effectivement déroulée aura des conséquences littéraires indirectes. Sur le vif, Nerval fait part de son amertume à son camarade Théophile Gautier, très rare témoignage de la part de notre auteur, ainsi que Françoise Sylvos l'a pertinemment perçu, d'une implication dans l'actualité politique saisie à chaud : « [...] ce qui vient de se passer à Paris, une révolution manquée, une journée absurde ; enfin, tout est fini et pour longtemps selon les apparences »<sup>127</sup>. Commentaire suivi le lendemain des précisions suivantes : « La pauvre Montagne est rasée, les principaux sont arrêtés et ils ont été peu brillants. On n'a plus rien à craindre que la férocité des gens paisibles »<sup>128</sup>.

Cette « férocité des gens paisibles », expression dont Françoise Sylvos a bien perçu le caractère oxymorique, caractérise vraisemblablement la majorité silencieuse et manipulée des électeurs français expérimentant le suffrage universel direct et regroupant leurs voix autour de Louis Napoléon et de son Parti de l'Ordre. Sans doute aux yeux de notre auteur le peuple dont nombre d'écrivains romantiques vantaient la sagesse proverbiale n'a-t-il pas été à la hauteur de la situation. Nous verrons à présent très brièvement de quelle manière Nerval intègre, transpose sous forme métonymique ces données héritées de l'actualité politique la plus brûlante à l'intérieur de son conte oriental *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*. Au prosaïsme policier d'un Etat qui promulgue « une loi contre les associations », mesure qui a pu scandaliser un Karl Marx, Nerval oppose la transcription « d'un roman destiné à peindre la gloire de ces antiques associations ouvrières auxquelles l'Orient a donné naissance »<sup>129</sup>. Dans une même perspective compensatoire, à la collusion criminelle du sabre et du goupillon dont la chute de la jeune république romaine est la conséquence répond l'un des récits nervaliens les plus anticléricaux. Certes, notre auteur n'a jamais été tendre envers le catholicisme qu'il a pu qualifier de religion « redoutable »<sup>130</sup>, mais sous couvert d'évoquer une Jérusalem hébraïque, il se livre dans *l'Histoire de la reine du matin* à une véritable satire du clergé. Homme de l'ombre de Soliman, véritable éminence grise, le *pontife* Sadoc, tartufe machiavélique et criminel, incarne de manière significative le statisme d'une théocratie purement exotérique, rebelle à tout progrès, contrôlant le monarque et le coupant du peuple. Non content d'évoquer

---

<sup>126</sup> On sait que Karl Marx commente avec véhémence ces interdits dans *Les Luites de classes en France 1848-1850* : « Une nouvelle loi contre la presse, une nouvelle loi contre les associations, une nouvelle loi sur l'état de siège, les prisons de Paris archicombles, les réfugiés politiques pourchassés [...] ».

<sup>127</sup> « A Théophile Gautier », 15 juin 1849 », *NPI I*, p. 1431.

<sup>128</sup> « A Théophile Gautier », 16 juin 1849 », *op. cit.*, p. 1433.

<sup>129</sup> *NPI II*, p. 671.

<sup>130</sup> *NPI III*, p. 730.

des « prêtres qui ont immolé les hommes »<sup>131</sup>, un clergé visant « à rien moins qu'à tout immobiliser », Nerval met en question de manière hautement subversive la légitimité même du statut papal :

Le fâcheux, dans les pays où la religion est subordonnée aux prêtres et personnifiée en eux, c'est que, du jour où le pontife vient à faillir, et tout mortel est fragile, la foi s'écroule avec lui, et Dieu même s'éclipse avec son orgueilleux et funeste soutien<sup>132</sup>.

Une telle diatribe de la part d'un Nerval qui use à dessein et à plusieurs reprises du substantif anachronique « pontife », lequel ne peut renvoyer qu'à la figure papale, se comprend peut-être en raison des espoirs qu'avait pu susciter l'attitude moderniste de Pie IX. Relevons, ainsi, un extrait du vibrant éloge prononcé par Victor Hugo à la chambre des Pairs le 18 janvier 1848: « Cet homme qui tient dans ses mains les clefs de la pensée de tant d'hommes, il pouvait fermer les intelligences; il les a ouvertes. Il a posé l'idée d'émancipation et de liberté sur le plus haut sommet où l'homme puisse poser une lumière [...] »<sup>133</sup> Les événements politiques le conduisant, à la suite de l'instauration de la République romaine, à faire appel à la puissance militaire d'Etats alliés, vont faire vaciller radicalement cette image positive. Si le statut pontifical est donc mis à mal dans le récit nervalien, qu'en est-il de la figure du Prince-Président, personnage historique ambivalent laissant inexorablement percer le mauvais regain du front napoléonien derrière le masque philanthropique de l'auteur de *l'Extinction du paupérisme*? Evoquons tout d'abord la figure caricaturale de Soliman. Comment un lecteur du périodique républicain *le National* de l'année 1850 n'aurait-il pas pu effectuer un rapprochement fût-il partiel entre ce portrait au vitriol d'un despote « subtile et sensuel », amateur de « rues tirées à l'angle droit » et le neveu de l'Aigle soupçonné de débauche, portant déjà comme projet d'urbanisme l'assainissement des rues parisiennes et le percement des grands boulevards? Outre cette référence implicite, on pourra également déceler dans ce jeu de miroirs déformants inscrivant et encodant le politique dans la fiction l'usage repris des anciens fabulistes de l'allégorie animalière. L'expression vindicative d'Adoniram caractérisant Soliman en ces termes : « Sous la fourrure d'un agneau, c'est un tigre muselé par les prêtres [...] »<sup>134</sup> semble répondre à une phrase au sens nécessairement codé d'un article de Théophile Gautier dans la *Presse* évoquant un vaudeville de l'époque, « pièce réaque » intitulée *La Montagne qui accouche d'une souris* :

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 724.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 744.

<sup>133</sup> Victor Hugo, *Actes et paroles I*, « Chambres des pairs 1845-1848 », « Le Pape Pie IX, 13 janvier 1848 », p. 143.

<sup>134</sup> *NPI II*, p. 739.

On craint que la Montagne n'accouche d'un éléphant, ou tout au moins d'un tigre, ce qui serait moins récréatif <sup>135</sup>

L'allusion à la Montagne de Ledru-Rollin est limpide, quant à celle du « tigre » elle ne l'est sans doute pas moins. Nul doute que derrière ce masque du « tigre » se cache déjà le « singe » de la fable hugolienne <sup>136</sup>. Retrouvant la verve satirique des fabulistes à une époque où les libertés sont menacées, Nerval et plus tard Hugo s'appliquent à user de leurs armes d'écrivains contre le nouveau despotisme, persuadés l'un et l'autre que « le canon et l'imprimerie sont deux forces qui luttent pour se détruire » <sup>137</sup>.

Plus subversive encore est cette allusion indirecte à Louis-Napoléon dans un passage du chapitre VII de *l'Histoire de la reine du matin* intitulé « Le Monde Souterrain » où la tombe d'Adam, telle une bouche d'ombre, s'exprime du fond des enfers, déclinant une généalogie criminelle suscitée par Jéovah pour se venger de Kaïn :

C'est à cause de toi que Jéovah a suscité des prêtres qui ont immolé les hommes, et des rois qui ont sacrifié des prêtres et des soldats. Un jour, il fera naître des empereurs pour broyer les peuples, les prêtres et les rois eux-mêmes, et la postérité des nations dira : Ce sont les fils de Kaïn ! <sup>138</sup>

Sommet et dernier degré dans cette échelle du mal où les criminels officiels s'exterminent en se détrônant apparaît la figure de l'empereur, laquelle n'avait jamais été évoquée de manière aussi négative dans toute l'œuvre nervalienne. On sait à quel moins Nerval ménage l'image paternelle d'un Napoléon 1<sup>er</sup> dont, dans ses crises hallucinatoires, il affirmait descendre. On peut donc sans doute interpréter cette allusion comme un défi ou du moins une mise en garde à destination d'un Prince-Président dont beaucoup soupçonnent les ambitions césaristes <sup>139</sup>.

Ainsi que nous venons de l'envisager, le message politique indirect, implicite, s'invite à l'intérieur d'un récit hypostasié dans un passé immémorial. Inscrit dans un réseau complexe d'indices convergents, une certaine parole satirique et politique se dégage du récit oriental, miroir déformant du réel. Il ne faudrait toutefois pas se tromper sur les enjeux généraux de ces

---

<sup>135</sup> Théophile Gautier, *La Presse*, 28 et 29 mai 1849. (*NPI I*, p. 1925.)

<sup>136</sup> Rappelons que la pièce « Fable ou histoire » des *Châtiments* dont nous citons les deux premiers vers la figure centrale caricaturant Napoléon III est un singe qui se déguise en tigre : « Un jour, maigre et sentant un royal appétit, / Un singe d'une peau de tigre se vêtit. »

<sup>137</sup> *NPI I*, p. 1270.

<sup>138</sup> *NPI II*, p. 724.

<sup>139</sup> On retrouve ce même type de provocation de manière encore plus explicite dans les *Faux-Saulniers* quand il évoque la Sparte antique en ces termes : « [...] Sparte, -ville qui n'était alors républicaine que de nom ; -une république gouvernée par des princes !... » (*NPI II*, p. 49) L'allusion au Prince-président intentant aux libertés d'expression est limpide.

récits. Certes, une lecture partiellement politique est légitime, parfois même explicitement sollicitée. Comment en effet ne pas interpréter de manière politique l'affirmation proférée par Adoniram avant d'effectuer sa descente aux enfers : « la voix du peuple m'appelle. » ?<sup>140</sup> Toutefois, jamais le comparant *in absentia* de la métaphore ne recouvre le comparé, le biographe de Cazotte affirmant ainsi de manière significative tout son mépris pour « l'esprit net et sensé du lecteur français » amateur d' « allégories » et de « fables »<sup>141</sup>. Le conte oriental n'a pas valeur d'alibi à l'image des contes philosophiques des Lumières. La charge politique instillée à l'intérieur d'un récit toujours kaléidoscopique s'inscrit bien plutôt dans un registre constamment burlesque au sens large du terme, oscillant entre légèreté et gravité, multipliant les effets baroques de miroirs et les niveaux de lecture. L'allusion politique a donc valeur doublement métonymique : elle rappelle une partie du monde réel, s'inscrivant elle-même comme partie du monde fictif. On peut, en définitive, considérer de manière paradoxale que la nécessité de lutter contre la bêtise d'un régime autoritaire a conduit Nerval à raviver dans les *Faux-Saulniers* ou plus indirectement dans *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* une verve satirique humoristique mi-comique mi-sérieuse pour laquelle le contournement de l'interdit apparaît comme un stimulant. Plus généralement, ainsi que nous l'affirmons, l'inscription politique, l'intégration du présent, voire de l'actualité la plus brûlante à l'intérieur du récit permet à notre auteur de renouveler sa narration, trouvant un regain d'énergie susceptible de moduler une phrase narrative aux syntagmes constants. Avant d'entamer une réflexion sur les rapports de l'homme providentiel et des masses tels qu'ils se manifestent dans *l'Histoire de la reine du matin* marquant en cela une mutation par rapport à *l'Histoire du calife Hakem*, ainsi que sur le sens de la Révolution dans ce même récit, il nous faut à présent revenir brièvement sur le choix non anodin de la franc-maçonnerie comme emblème de l'ultime conte oriental du *Voyage en Orient*.

### 2.1.3 Contextualisation : la franc-maçonnerie comme indice politique.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, Nerval assimile le drusisme et la franc-maçonnerie, unifiant autour de son identité protéiforme une lignée complexe se définissant par l'esprit d'opposition, la synergie du politique et du mystique, le caractère initiatique et occulte des doctrines. Si notre auteur, par un geste unificateur, assimile ces différentes modalités dans

---

<sup>140</sup> *NPI II*, p. 717. La dimension socio-politique est d'autant plus manifeste que cette phrase n'est présente que dans la version définitive du *Voyage en Orient*. La leçon du *National* était : « La voix du feu m'appelle. » On le conçoit, Nerval tend à conjuguer dimension politique et quête eschatologique intime.

<sup>141</sup> *NPI II*, p. 1075.

une forme de panthéisme qui consiste à intégrer toutes les formes de culte, il faut toutefois bien percevoir que le choix d'évoquer la franc-maçonnerie en 1850 a valeur implicitement politique. Telle était forcément la perception d'un lecteur de ce temps. Sans entrer davantage dans les détails, il nous semble utile de préciser que la Seconde République représente le premier et le seul moment de son histoire où l'obédience française dans son ensemble se départit de sa neutralité et de sa discrétion proverbiales pour s'inscrire indirectement dans le jeu politique, ainsi que l'affirme André Combes : « C'est la première fois depuis sa fondation que, sous la pression de sa « base », le Grand Orient se met ainsi ostensiblement au service d'un gouvernement porteur des idéaux maçonniques »<sup>142</sup>. Il est sans doute un peu exagéré de parler d'une « République maçonnique » dans la mesure où parmi les onze ministres d'Etat de 1848, seuls trois d'entre eux sont des frères en activité, toujours est-il que ce « laboratoire d'idées » que représentent les loges influe fortement sur la direction politique du nouveau régime. Citons, ainsi, le ministre Crémieux, frère en activité, affirmant le 6 mars 1848, nouer les destins du régime à ceux de la confrérie :

La République fera ce que fait la Maçonnerie: elle deviendra un gage éclatant de l'union des peuples sur tous les points du globe, sur tous les côtés de notre triangle, et le Grand Architecte de l'univers, du haut du ciel, sourira à cette noble pensée de la République qui, se répandant de toutes parts, réunira dans un même sentiment tous les citoyens de la Terre. Citoyens et frères de la Franc-Maçonnerie, vive la République !<sup>143</sup>

Cette incursion inédite de la franc-maçonnerie dans l'arène politique ne fut pas sans conséquences: l'obédience fut, d'une part, constamment suspectée par les partisans du parti de l'Ordre de servir de couverture à des sociétés secrètes républicaines puis, dès le 30 octobre 1850, toute loge suspecte fut interdite de réunion. Parallèlement, dès novembre 1848, en vue des élections présidentielles de décembre 1848, une frange très minoritaire des Francs-Maçons tenta de rapprocher l'institution philanthropique du candidat Louis-Napoléon. Très rapidement au demeurant, après les sanglantes journées de juin 1848, le Grand Orient de France prit conscience du danger de récupération ou de persécution potentielle encouru par la Franc-maçonnerie. Une directive de juin 1848 de la loge suprême enjoint d'ailleurs les frères à « ne quitter jamais le jardin paisible qu'ils doivent cultiver pour le bien de l'humanité, pour se lancer dans les champs plus vastes, il est vrai, mais aussi plus épineux, des discussions politiques et gouvernementales. »<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> André Combes, « Février-Juin 1848, La République maçonnique », *L'Histoire*, n°256, juillet-août 2001, p. 43.

<sup>143</sup> *Idem*.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 44.

Il est très significatif que le personnage central d'Adoniram, mis en scène dans *l'Histoire de la reine du matin* reflète indirectement sur le plan symbolique et épique cette tentative franc-maçonne, littéralement contre-nature, visant à s'inscrire dans le jeu compliqué du monde politique. Toute la première partie de la diégèse du conte nervalien décrit en effet la montée en puissance de l'orgueil du surhomme, doté d'un pouvoir magnétique occulte sur un peuple d'ouvriers, tout indiquant qu'il pourrait renverser le pouvoir théocratique en place frappé d'obsolescence. Métaphore de cette tentative ou tentation périlleuse consistant à épancher au sein même du réel les forces ambivalentes du feu populaire, une catastrophe mortifère -la première coulée de la mer d'airain- met un terme à l'orgueil du grand homme, l'incitant à poursuivre sa lutte dans les entrailles de la terre, de manière indirecte, projetant dans le futur de sa lignée la possibilité d'un triomphe de sa cause. Tout se passe en effet comme si Adoniram, trop confiant dans son génie, n'avait pas su canaliser les forces divergentes d'un peuple de travailleurs encore inapte à mériter le pouvoir, armée trop « grossière » et versatile. De manière symétrique, à l'inverse du calife Hakem dont la parole armée reste paradoxalement amour, Adoniram, misanthropique, n'a pas de mots assez durs pour dénigrer son armée ouvrière, ces « cent mille insensés sans force ni vertu »<sup>145</sup>. Certes, le récit est aussi un hymne indirect au monde ouvrier mais l'espace narratif symbolique indique une très nette dichotomie entre un monde émergé déchu, où le corps collectif des travailleurs est frappé d'imperfection et le monde immergé archétypal des « usines éternelles » où l'ouvrier a le droit d'être roi. Tout espoir de Grand Soir, s'il n'est pas abandonné, en reste encore au stade du virtuel, inscrit dans la matrice du temps, comme en latence. On le conçoit, il serait donc très réducteur de considérer l'épopée héroïque nervalienne comme une pure et simple métaphorisation des ambiguïtés franc-maçonniques françaises, toute référence actuelle étant d'ailleurs rendue illusoire par la multiplicité des niveaux de lecture. Au demeurant, il n'est sans doute pas indifférent que le trajet déjeté du héros nervalien -allégorie de la franc-maçonnerie- reproduise de manière décalée et hyperbolique la tentative contrariée de la Maçonnerie spéculative française pour se rapprocher du domaine politique dans les années 1848-1849. Tel est sans doute l'un des aspects les plus stupéfiants du génie métaphorique de Nerval: en prenant comme matériau narratif le réel parfois le plus prosaïque, puisé dans l'actualité la plus immédiate, notre auteur, en multipliant comme à l'infini les niveaux de lectures potentielles, rend illusoire toute tentative de décryptage strictement référentiel, unifiant de manière indissoluble le politique au poétique. Pour en revenir au choix de la franc-maçonnerie comme emblème de son ultime conte oriental,

---

<sup>145</sup> *NPI II*, p. 737.

il implique ainsi que nous l'avons affirmé, une posture d'engagement. Rendre hommage à la franc-maçonnerie équivaut en effet pour notre auteur à s'inscrire *de facto* dans le camp républicain, revendication politique en adéquation avec la ligne idéologique du journal *Le National*, organe principal des valeurs de la république.

Après avoir envisagé en quoi un réseau d'indices convergents pouvait autoriser une lecture au moins partiellement politique du récit pseudo-oriental de notre auteur, nous verrons à présent de quelle manière *L'Histoire de la reine du matin* redéfinit l'espace symbolique du récit par rapport à *L'Histoire du calife Hakem*, réorganisation qui modifie jusqu'à un certain point la portée didactique et politique du conte. Nous envisagerons également en quoi le traitement de l'évènement révolutionnaire mêle de manière inextricable les enjeux politiques aux aveux intimes dissimulés.

## 2.2 D'un conte à l'autre : une réorganisation de l'espace symbolique et des forces en présence.

### 2.2.1 Ecrans, zones et dialogisme.

« Polyphonie » : Mot décalqué du grec poluphōnia signifiant d'après l'étymologie « multiplicité de voix ou de sons<sup>146</sup>.

On le sait, dans sa *Poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine considère qu'une partie des romans produits à partir de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle relève du mode polyphonique, c'est-à-dire d'une orchestration contrapuntique de ce qu'il nomme le « dialogisme ». Ce dernier concept théorisé également par le critique russe est à la base de son interprétation du roman moderne: à l'inverse d'un récit assumé par une autorité morale unique, « les (discours) contraires (y) sont réunis, mais non pas identifiés, ils ne culminent pas dans un « je » stable qui serait le « je » de l'auteur monologique. »<sup>147</sup> comme le précise Julia Kristeva dans la préface qu'elle consacre à l'ouvrage de Bakhtine. Le conte oriental nervalien nous semble s'inscrire dans cette perspective dialogique. Dans un monde où « toutes les croyances ont été brisées »<sup>148</sup> mais où il est nécessaire pour reprendre le vœu formulé par Auguste Comte de former « un nouvel ordre spirituel »<sup>149</sup>, plusieurs voix, plusieurs *doxa* entrent en concurrence sans qu'une instance régulatrice morale n'en régule véritablement l'hétérogénéité. Ce

---

<sup>146</sup> *Trésor de la langue française informatisé* cité par Claire Stolz sur le site [http://www.fabula.org/atelier.php?La\\_notion\\_de\\_polyphonie](http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie)

<sup>147</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation par Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 15.

<sup>148</sup> *NPI III*, p. 723.

<sup>149</sup> Auguste Comte, « Considérations sur le pouvoir spirituel, (1826) », *Du pouvoir spirituel*, Paris, Poche, 1978, p. 34.

dialogisme idéologique est induit par la multiplicité des foyers énonciatifs, en corrélation avec un découpage des zones symboliques. Pour ce qui concerne *l'Histoire de la reine du matin*, trois espaces en effet entrent en interaction. La première de ces zones est l'espace réaliste où l'histoire est racontée, « quartiers ouvriers »<sup>150</sup> stambouliotes des faubourgs, valorisés par l'instance narrative, proche de ce que Michel Foucault nomme une « hétérotopie ». C'est de ce point focal, sur lequel nous reviendrons de manière plus approfondie dans la seconde partie de ce travail, que le diariste délègue son autorité à un « rhapsode », relai symbolique, sas de transition entre récit enchâssant et récit enchâssé. C'est donc à partir de ce lieu, un café où règne l'« esprit d'opposition »<sup>151</sup>, espace marginal le plus adapté possible à l'expression d'une parole libérée dans le monde comme il va, qu'est proposé au lecteur un récit « à la gloire des associations ouvrières ». Cette zone marginale inscrite dans les confins hétérotopiques du récit enchâssant où le monde ouvrier est présenté de la manière la plus positive possible, entre en interaction, dialogue pour ainsi dire avec les deux espaces strictement opposés du récit enchâssé. L'espace de la Jérusalem de Soliman est en effet strictement clivé entre un *endroit* déchu, dominé par l'œil panoptique d'un soleil froid et culpabilisateur, où le monde ouvrier se caractérise par son hétérogénéité, et un *envers* eutopique, *mundus inversus* « où les ouvriers (sont) rois. »<sup>152</sup> De cette triplicité spatiale -interaction entre trois zones: lieu de l'enchâssement qui représente le point de départ, endroit et envers dichotomiques du récit oriental enchâssé- doit dépendre notre interprétation *morale* de cette fable où de toute évidence la question ouvrière apparaît comme centrale. La Vérité, déesse absente, est à rechercher pour le lecteur à l'intersection de ces trois espaces mais, comme nous le savons, elle constitue un point aveugle. L'une des visées d'un tel récit où, ainsi que nous l'avons affirmé, le politique s'invite de manière implicite, est incontestablement didactique. Toutefois, si d'une leçon il est question, nulle voix auctoriale unificatrice à valeur compréhensive au sens kantien du terme, « morale » pour utiliser le mot de Louis Otto Mink, ne nous en délivre clairement la teneur. Espace fondamentalement dialogique donc, l'univers codé complexe que Nerval nous propose s'inscrit bel et bien dans le genre utopique lequel, pour reprendre la définition de Jean-Paul Engélibert se définit « moins comme la représentation d'un monde parfait » ou abominable que « comme un mode de la réflexion politique et ontologique qui, loin d'être dogmatique, se caractérise au contraire par son scepticisme »<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> *NPI II*, p. 670.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 773.

<sup>152</sup> *NPI II*, p. 726.

<sup>153</sup> Jean-Paul Engélibert, *op. cit.*, p. 13.

Avant d'analyser en quoi le conte pseudo-oriental de 1850 constitue une réflexion sur les rapports entretenus entre l'homme supérieur et les « masses », il nous semble important de nous interroger auparavant brièvement sur les enjeux d'une redéfinition de l'espace symbolique entre *l'Histoire du calife Hakem* et *l'Histoire de la reine du matin*. Alors que le récit de 1850 distingue fondamentalement un actuel prosaïque strictement dominé par la « tyrannie jalouse d'Adonai » et un *illo tempore* virtuel idéal mais inactualisable au présent, le récit de 1847 mettait en place un autre type de dichotomie. En effet, contrairement à *l'Histoire de la reine du matin* où ce sont deux formes de temporalités qui s'opposent, *l'Histoire du calife Hakem* oppose deux « races » ennemies dans une même actualité. Il ne s'agit pas de projeter dans un futur incertain le triomphe du peuple mais de parier non sans nuance sur la possibilité d'accomplir la Révolution au présent. Certes, ainsi que nous l'avons envisagé, l'unilatéralité de la voix morale est minée par des discours contradictoires et s'inscrit déjà dans le dialogisme; au demeurant, c'est bien dans une forme d'actualité que se joue l'action épique. Dès lors, ce ne sont pas deux temps qui s'opposent mais deux lieux : le Moristan, anti-lieu, faubourg d'où s'exhalent toutes les formes de marginalité qui contamine le centre de la ploutocratie et du capital. En l'espace de trois ans, de 1847 à 1850, la distance entre le désir de justice social et son accomplissement s'est étendue de manière incontestable. Entre les deux contes s'est en effet interposée une histoire mouvementée et sanglante -faite d'hommes et de masses- marche du temps qui oblige notre auteur à réviser ses conceptions sur la révolte armée et sur l'homme supérieur. On pourra, afin de conclure ce paragraphe évoquant l'interaction entre des espaces symboliques, effectuer un parallèle significatif entre les deux zones d'enclassement des contes du *Voyage*. Alors que le conte de 1850, lequel transcrit sous forme allégorique une révolution manquée, est porté par la voix d'un poète-rhapsode indéniablement pacifique, *l'Histoire du calife Hakem* qui met en scène une révolution victorieuse est prise en charge par un guerrier: le cheikh druse Eschérazy, incarcéré pour cause de rébellion. Peut-on en conclure qu'en date de 1850, la profusion des violences réelles multipartites et contradictoires a durablement décrédibilisé aux yeux de notre auteur toute forme de rébellion armée, inscription à regret dans un monde pacifié au prix de la liberté, en proie à la « férocité des gens paisibles » ? De manière symptomatique, le génie ouvrier Adoniram, pacifique à regret, déplore ainsi que « les hommes à paroles succèdent aux hommes d'action »<sup>154</sup>.

### 2.2.2 Le grand homme et le peuple.

---

<sup>154</sup> Cette observation revient à plusieurs reprises chez notre auteur. Relevons ainsi dans les *Faux-Saulniers* : « [...] les rêveurs succèdent aux hommes d'action. »

Ils sont plus de cent-mille artisans [...] <sup>155</sup>

Dans une conception évolutive de l'histoire, associant volontiers lutte des « races » et lutte des « classes », François Guizot et Augustin Thierry considèrent, avant que Karl Marx n'en radicalise les enjeux, que les deux concepts de « race » et de « classe » sont les moteurs de l'histoire, les individualités quelles qu'elles soient étant intrinsèquement subordonnées aux masses <sup>156</sup>. Il s'agit en effet pour eux de tirer toutes les conclusions de la Révolution française, événement fondateur qui a rendu incontournable à la fois une réflexion sur le pouvoir des masses démographiques inscrites dans une forme de providentialisme historique qui transcenderait les individus mais également la nécessité de réécrire l'histoire, jusqu'ici confinée dans le roman hagiographique des ordres privilégiés. Si Nerval s'inscrit dans cette conception moderne de l'histoire, lui-même croit peut-être davantage que les historiens de son temps à l'action individuelle des grands hommes conçus d'ailleurs comme des types, qu'il s'agisse évidemment de la figure incontournable de Napoléon mais de manière plus anecdotique des philosophes des Lumières ainsi qu'il l'affirme dans l'article qu'il consacre aux « Portraits du dix-huitième siècle » d'Arsène Houssaye dans lequel il se démarque sensiblement des historiens :

[...] l'historien renouera toujours un fait politique à un autre qui se sera précédemment produit dans le même sens, tenant peu de compte de certains hasards et de certaines personnalités qui auraient pu ne pas éclore <sup>157</sup>.

*L'Histoire de la reine du matin*, sous couvert de s'inscrire dans la Jérusalem du Xème siècle avant notre ère, pose ainsi cette double question moderne: quel rôle le grand homme doit-il jouer dans l'histoire, de quelle nature en particulier est la relation qu'il entretient avec le peuple, ces masses dont l'ère postrévolutionnaire a montré qu'il en était tributaire? Quelle serait, d'autre part, son action dans le passage d'une société d'Ancien-Régime dont tout indique l'obsolescence à une société de classes pour laquelle la valeur ne résiderait plus dans la naissance mais dans le mérite, le talent ou le génie? Nous verrons que si ces questions sous-tendent le conte pseudo-oriental, nulle réponse définitive n'y est apportée sauf des amorces de

---

<sup>155</sup> *NPI II*, p. 699.

<sup>156</sup> « Le grand homme n'a pas un statut réellement privilégié dans les conceptions de l'histoire du XIXe siècle français : sans doute la Révolution française et le préjugé antiaristocratique dominant sont-ils passés par là. [...] La théorie des hommes providentiels engage trop directement un enjeu de pouvoir, celui des Napoléon, pour échapper aux fluctuations de la vie politique. En revanche, le choix culturel d'une histoire sociale, voire sociologique (Guizot, Comte, Michelet, Fustel), assigne aux grands hommes une place subordonnée : ce sont les individualités collectives (société, peuple, nation) qui font l'histoire. », Alice Gérard, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIXe siècle. », *Romantisme*, 1998, n°100, p. 2.

<sup>157</sup> *NPI I*, p. 898.

solutions, linéaments dialogiques laissant après la délibération le dernier mot au doute. Le présent nervalien, inéluctablement, est voué à rester à l'état de crise.

#### 2.2.2.1 Une société en crise : deux systèmes en opposition.

La société mise en scène dans le récit oriental apparaît comme une projection théâtrale hyperbolique et adaptée au contexte français contemporain des structures figées de l'Ancien-Régime. Dans le même espace scénique, ce *peplum* biblique -rappelons que le texte d'origine était un livret d'opéra- fait coexister deux formes de sociétés s'opposant point par point de manière systématique. Sclérosé, le régime en place, officiel, s'apparente en premier lieu à une théocratie: derrière le despote orgueilleux Soliman se cache le pouvoir d'un clergé visant à des fins de domination à figer la société dans l'immobilisme. Evoquant cette caste, Balkis la caractérise en ces termes : « (les prêtres) ne vont à rien moins qu'à tout immobiliser, qu'à tenir la société dans les langes et l'indépendance humaine en tutelle »<sup>158</sup>. Au service des caprices et des plaisirs du souverain, le pontife Sadoc -véritable éminence grise-, pratiquant un culte tout exotérique a maintenu Soliman dans un état d'enfance prolongée afin de gouverner à sa place. Pendant à l'organe ecclésiastique, la noblesse apparaît quant à elle parfaitement obsolète. S'il s'agit encore une fois de maintenir l'immobilisme, c'est en premier lieu pour refuser d'avouer l'absolue obsolescence d'un organe inutile alors que les temps de paix ont définitivement enterré les temps héroïques. Le vieux Banaïas, qualifié par antiphrase de « demi-dieu de la guerre »<sup>159</sup> mais réduit à l'état de sénile courtisan, personnifie de façon caricaturale cette dégénérescence. A Adoniram déplorant: « la race guerrière est éteinte »<sup>160</sup> font écho les propos prêtés par notre auteur à Volney dans son roman historique *Le Marquis de Fayolle*:

Ne niez pas, dit Chasseboeuf [...] que les races militaires n'aient joué un beau rôle sur notre globe...mais leur mission est finie<sup>161</sup>.

L'immobilisme de la caste guerrière vise aussi à faire oublier que son origine est née d'un meurtre. Banaïas, en effet, a été chargé par Soliman d'assassiner son propre frère Adonias, l'origine de la monarchie résultant dès lors du fratricide, variante pseudo-orientale à la thèse proposée par Diderot dans son célèbre article de l'*Encyclopédie* intitulé « Autorité politique » qui origine le pouvoir de la noblesse à une confiscation violente des libertés.

A ce système étatique obsolète s'oppose un véritable Etat dans l'Etat: la communauté des travailleurs dirigée par Adoniram, lequel est à de nombreuses reprises qualifié de « roi des

---

<sup>158</sup> *NPI II*, p. 703.

<sup>159</sup> *NPI II*, p. 681.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 678.

<sup>161</sup> *NPI I*, p. 1156.

ouvriers », les ouvriers étant quant à eux qualifiés de soldats et l'ensemble qu'ils constituent d' « armée ». Antithétique au principe d'autoreproduction stérile des castes, le génie ouvrier incarne une autre forme de justice sociale. La rétribution s'effectue en fonction du mérite, instaurant une hiérarchie non pas tributaire du droit du sang mais des *capacités* pour reprendre un terme saint-simonien :

Adoniram leur distribuait un salaire différent suivant la hiérarchie de leurs fonctions<sup>162</sup>.

Idéologiquement, tout oppose donc les deux systèmes juxtaposés ici de manière ostensiblement anachronique. Le premier, hérité, prône l'immobilisme et l'autoreproduction arbitraire, le second la production et l'industrie. Il est probable que Nerval se soit inspiré librement des idées saint-simoniennes, lesquelles si elles ont en 1850 moins d'impact qu'à la période faste de la fin des années 1820, n'en représentent pas moins durablement un système de pensée influant. Notons par ailleurs que Nerval a fréquenté assidûment un certain nombre de Saint-Simoniens lors de son séjour en Egypte en 1843. Le contraste présenté dans le récit entre le monde de castes et le génie ouvrier n'est, en effet, pas sans évoquer l'antithèse entre les « capacités » et les « oisifs » (animalisés sous la forme de frêlons et d'abeilles) exposée dans la fameuse *Lettre d'un habitant de Genève* du comte de Saint-Simon.

[...]le génie inventif et fécond<sup>163</sup>

Ainsi pourrait être résumée la posture des enfants de Kaïn représentés dans le récit par la reine de Saba et Adoniram. Arcbouté à des maximes -les siennes ou la lettre vétérotestamentaire- Soliman revendique l'immobilisme par calcul politique. En vertu d'une lecture littérale du *Livre*, le Roi des Rois pose comme axiome qu' « il ne faut pas tenter Dieu, ni corriger ses œuvres » car « Ce qu'il fait est bien »<sup>164</sup> Ainsi que nous l'avons affirmé, ce parti-pris n'est pas dénué d'enjeux politiques: en refusant l'industrie et la science aux hommes, les maintenant dans un état d'hébétude passive, il détourne d'eux tout esprit critique, partant toute possibilité de remise en question d'un système symboliquement né de la violence et maintenu artificiellement en place par l'exhibition rituelle de fastes de pure façade. A la superficialité revendiquée implicitement par Soliman, s'oppose la profondeur de la démarche caïnite, dont Balkis considère qu'elle est justifiée par Dieu. Il s'agit symboliquement d'ensemencer la terre afin de la mettre à profit pour l'humanité, prolongeant ainsi le plan divin :

---

<sup>162</sup> *NPI II*, p. 679.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 723.

<sup>164</sup> *NPI II*, p. 703.

Dieu a-t-il labouré et semé des champs ? Dieu a-t-il fondé des villes et des palais ? A-t-il placé à notre portée le fer, l'or, le cuivre et tous ces métaux qui étincellent à travers le temple de Soliman ? Non, il a transmis à ses créatures le génie, l'activité ; il sourit à nos efforts, et, dans nos créations bornées, il reconnaît le rayon de son âme dont il a éclairé la nôtre<sup>165</sup>.

A l'image des Saint-simoniens, Balkis, allégorie du progrès, considère que la mission de l'homme sur terre est avant tout industrielle. On pourrait d'ailleurs effectuer un rapprochement entre l'évocation par la reine de Saba de l'œuvre « cyclopéenne » entreprise par ses aïeux à Mareb : un gigantesque barrage qui féconde l'Yémen « jadis aride et stérile » et les travaux hydrauliques menés par *le père* Prosper Enfantin et ses disciples en Egypte. « [...] triomph(er) de la nature et cré(er) un Eden au milieu de désert » ainsi que le résume la reine yéménite, tel était bien également le dessein de ces ingénieurs souvent polytechniciens qui voulurent s'engager auprès du pacha d'Egypte Mohammed-Ali afin d'une part de percer le canal de Suez, d'autre part d'entreprendre un gigantesque barrage sur le Nil. Relevons en premier lieu l'évocation par Balkis des travaux de ses aïeux :

Par un travail de deux siècles, nos anciens rois sont parvenus à concentrer tous ces cours d'eau sur un plateau de plusieurs lieues d'étendue où ils ont creusé le bassin d'un lac sur lequel on navigue aujourd'hui comme dans un golfe. Il a fallu étayer la montagne escarpée sur des contreforts de granit plus hauts que les pyramides de Gizeh, arc-boutés par des voûtes cyclopéennes sous lesquelles des armées de cavaliers et d'éléphants circulent facilement. Cet immense et intarissable réservoir s'élance en cascades argentées dans des aqueducs, dans de larges canaux qui, subdivisés en plusieurs biez, transportent les eaux à travers la plaine et arrosent la moitié de nos provinces. Je dois à cette œuvre sublime les cultures opulentes, les industries fécondes, les prairies nombreuses, les arbres séculaires et les forêts profondes qui font la richesse et le charme du doux pays d'Yémen<sup>166</sup>.

On retrouve par bien des aspects les fondements idéologiques de l'utopisme saint-simonien. La volonté de mettre à profit la terre, de glorifier la matière, d'effectuer une œuvre industrielle, collective et anonyme au profit du peuple se traduit également par la multiplication des réseaux de communication. Le polytechnicien Michel Chevalier, en particulier dans son *Système de la Méditerranée*, appelle ainsi de ses vœux la création de toute une série de réseaux : chemins de fer mais aussi canaux afin de favoriser toutes les formes d'échanges à un niveau international<sup>167</sup>. A l'unification de l'Arabie heureuse par le biais d'un système de canaux fait écho le pouvoir d'Adoniram d'unifier magiquement « la mer humaine » de ses cohortes d'ouvriers par un langage gestuel. Si l'influence durable des idées saint-simoniennes se lit dans

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 703.

<sup>166</sup> *NPI II*, p. 702.

<sup>167</sup> L'économiste saint-simonien Michel Chevalier appelle de ses vœux, outre l'extension des lignes de chemin de fer, « l'amélioration du régime des eaux navigables et [...] l'établissement de canaux d'irrigation ou de dessèchement dans toutes les contrées méditerranéennes [...] », Michel Chevalier, *Système de la Méditerranée*, Paris, éditions du Globe, 1832, p. 53.

le récit nervalien, notre auteur ayant fréquenté -en particulier en Egypte- un certain nombre d'entre eux, il faut toutefois relever de singulières nuances entre la doctrine de la secte de Ménilmontant et l'exemple proposé par Nerval à travers les personnages de Balkis et d'Adoniram. En termes d'échanges économiques en premier lieu: alors que les saint-simoniens mettent au centre de leurs activités une banque d'échange centrale, laquelle favorise le commerce, Nerval laisse dédaigneusement à Soliman l'éloge du commerce et du « colportage », mentionnant certes toutefois la tradition yéménite du commerce des épices. A l'optimisme et à la confiance des frères communautaires qui veulent établir dès ce monde-ci le règne de la raison s'oppose par ailleurs le scepticisme nervalien. Nous verrons ainsi que sous le soleil décoloré d'Adonaï, œil panoptique<sup>168</sup> qui n'est pas sans évoquer le soleil tragique de la Phèdre racinienne, toutes les tentatives caïnites sont vouées à être persécutées par un dieu jaloux. L'une des questions majeures posées par le récit est par ailleurs celle de la motivation des enfants de Kaïn dont Nerval souligne toute l'ambivalence : visent-ils comme Prométhée au bonheur des hommes ou veulent-ils se venger des enfants d'Abel? Notons pour finir que notre auteur inverse de manière ironique les polarités de la *doxa* mise en place par la secte du père Enfantin. Aux partisans des noces mystiques de l'Orient et de l'Occident qui considèrent l'Europe comme la composante mâle de la famille humaine, laquelle a l'initiative d'un déplacement à destination d'une femme-Orient qu'il s'agirait de féconder, Nerval érige en la reine de Saba un véritable contre-exemple. C'est en effet une « femme-forte »<sup>169</sup>, adoratrice du soleil donc barbare et païenne du point de vue de la Jérusalem hébraïque, véhiculant des idéaux de progrès industriel et origine du déplacement régénérateur, qui bouleverse de fond en comble le destin des deux personnages mâles Soliman et Adoniram. De manière très significative, c'est par elle que la race caïnite se régénère. D'une certaine manière, la Balkis nervalienne, paradoxal accomplissement féminin de l'œuvre de Bonaparte en Orient, subtilise la place virile assignée par le Père Enfantin à l'Homme-Occident, mission qu'il évoque en termes lyriques dans une lettre adressée à Emile Barrault :

Suez  
 Est le centre de notre vie de travail  
 Là nous ferons l'acte  
 Que le monde attend  
 Pour confesser que nous sommes Mâles<sup>170</sup>.

---

<sup>168</sup> On pourra relever l'expression de Sarahil : « Bientôt l'œil flamboyant d'Adonaï va parcourir la terre ». Dans *Aurélia* Nerval évoque à nouveau le « soleil implacable » qui dévore d'étranges « contrées » africaines sous la domination d'une « race » de « nécromants ». Hugo reprendra ce leitmotiv dans son célèbre poème « La Conscience » intégré à *La Légende des siècles*.

<sup>169</sup> *NPI II*, p. 705.

<sup>170</sup> Barthélémy-Prosper Enfantin, « Lettre-poème à Emile Barrault », 8 août 1831, *OSSE*, p. 534.

### 2.2.2.2 La solitude de l'homme moderne.

Dans les siècles démocratiques, les hommes se dévouent rarement les uns pour les autres<sup>171</sup>.

Si les idéaux véhiculés par Balkis sont porteurs de progrès, rien n'atteste de leur triomphe durable dans l'univers oriental librement composé par notre auteur, strictement clivé topographiquement entre un endroit déchu et un envers utopique. De manière extrêmement significative, ainsi que nous l'avons mentionné dans notre quatrième chapitre, Nerval a eu soin de soigner de relever dans ses *Carnets du Caire* l'inondation dont a été victime l'Arabie heureuse à la suite de la rupture des digues du barrage mentionné par la reine de Saba ainsi que le déluge qui a frappé la contrée. Peut-être pouvait-il y lire le signe d'une vengeance divine?

Forêts de Saba – Les eaux. Déluge de El Arem (116) Inondation sous le règne de Dhouhabschan. 850 avant Jésus-Christ<sup>172</sup>.

Toujours est-il qu'une telle indication confère à la prophétie emphatique et ampoulée d'un Soliman annonçant cette même rupture des digues un surcroît de crédibilité. Sous le soleil d'Adonai, l'élément aqueux est l'arme du fléau. Cette malédiction généralisée qui s'étend à toute la surface émergée de la terre se traduit également par l'isolement des hommes. Conséquence durable de la babélisation du monde, la rupture du lien social est généralisée. A Adoniram déplorant avoir été abandonné par ses artisans, affirmant de manière significative à son compagnon Benoni : « Nous voilà seuls ! » semble faire écho le commentaire effectué par Balkis, évoquant l'isolement inavoué du Roi des Rois : « Vous êtes seul dans ce royaume et vous souffrez : vos vues sont nobles, audacieuses, et la constitution hiérarchique de cette nation s'appesantit sur vos ailes [...] Plus libre, vous auriez été grand pour la gloire de vos peuples et le bonheur des hommes »<sup>173</sup>. L'individu postrévolutionnaire dont l'univers oriental de fiction semble faire le portrait apparaît en effet comme isolé. Intégré à l'intérieur d'une structure étatique qui le domine *de facto*, Soliman tel qu'il est perçu par Balkis n'a pas pu réaliser l'une des virtualités que la jeune femme croit avoir pu déceler en lui faute d'interlocuteur. A la faillite du lien religieux, autorité suprême jadis assurée par l'Eglise correspond la volatilisation d'une humanité qui s'égrène en autant d'individus isolés, fussent-ils des rois. A cette solitude du grand artiste et du roi correspond le manque de cohésion de la classe ouvrière, c'est-à-dire du peuple en général dans cet univers typifié selon des critères exclusivement citadins. Outrant les peurs que la société réelle de son temps pouvait lui inspirer, Nerval *alias* Adoniram semble accuser

---

<sup>171</sup> Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, « Tome III », Paris, Gosselin, 1840, p. 8.

<sup>172</sup> CC, *NPI II*, p.849.

<sup>173</sup> *NPI II*, p. 704.

les sociétés modernes de s'être désintégréées en temps de paix, poussant à l'extrême le diagnostic déjà porté par Alexis de Tocqueville sur l'état démocratique. Alors que l'observateur de la société américaine effectue une corrélation entre démocratie et égoïsme, il n'en souligne pas moins la douceur accrue d'une telle société:

Quoique les Américains aient pour ainsi dire réduit l'égoïsme en théorie sociale et philosophique, ils ne s'en montrent pas moins fort accessibles à la pitié<sup>174</sup>.

Adoniram, quant à lui, outre le trait :

Tout dégénère, et déjà l'isolement, la diversité, la contradiction, l'indiscipline, instruments éternels de la perte de vos races énervées paralysent vos pauvres imaginations [...] <sup>175</sup>

De manière très pertinente, Nerval avait lui aussi extrêmement bien perçu qu'à l'effondrement -certes logique et nécessaire- de la société d'Ancien-Régime succède l'individualisme. Aussi affirme-t-il dans un article intitulé *Paradoxe et vérité* daté de 1844 : « le dernier mot de la liberté, c'est l'égoïsme. »<sup>176</sup> Le monde recomposé de la Jérusalem hébraïque apparaît en effet comme une extension caricaturale des sociétés européennes d'Occident dans ce qu'elles ont de plus négatif. A ce délitement du lien social, babélisation d'une société fondamentalement veuve d'une autorité suprême, correspond l'incapacité du chef à s'incarner dans son peuple. Détourné à dessein par ses prêtres du peuple et de ses préoccupations, Soliman semble le découvrir alors qu'il est « au retour de l'âge »: « l'existence du peuple venait d'être révélée au sage Soliman »<sup>177</sup>. Quant à Adoniram, qualifié par le conteur de « véritable chef de cette nation, roi de l'intelligence et du génie », il ne saurait non plus pouvoir s'identifier aux masses ouvrières. Certes, ce génie qui séduit non seulement Balkis mais bel et bien également Soliman étend son emprise sur le peuple d'ouvriers qu'il magnétise. Telle est d'ailleurs l'allégorie du tracé de la lettre Tau, ordonnant et unifiant comme par magie la troupe dispersée des cent-mille ouvriers. Toutefois, à maintes reprises, Adoniram affirme sa profonde misanthropie et son mépris pour cette nouvelle armée que constitue le peuple des travailleurs. Entre l'homme de génie par ailleurs homme de culture au savoir « si pratique, si profond et si varié » et la plèbe grossière gît une faille. Relevons, ainsi, cette remarque du conteur : « son éclatant et audacieux génie le plaçait au-dessus des hommes, qui ne se sentaient point ses frères. »<sup>178</sup> Le rapport qu'il entretient avec la « milice » des ouvriers, véritable armée

---

<sup>174</sup> *Idem.*

<sup>175</sup> *NPI II*, p. 673.

<sup>176</sup> *NPI I*, p. 811.

<sup>177</sup> *NPI II*, p. 700.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 672.

civile, est de l'ordre de la domination : « s'il n'avait pas d'amis, il avait des esclaves dévoués ». Conséquence logique de cette distance maintenue entre lui et son peuple, les griefs entretenus par les trois ouvriers félons meurtriers du maître-ouvrier ont pour origine un sentiment d'injustice, Adoniram étant accusé de traiter de manière inégalitaire les différents corps de métier<sup>179</sup>. C'est donc de façon parfaitement vraisemblable que le lien de coordination que ce Napoléon industriel maintient sans aucune sympathie sur ses troupes se délite dès que la défaite se présente. Après la première coulée catastrophique et mortifère de la mer d'airain, les « désertions » se généralisent, Adoniram affirmant même qu'au terme de cet autre Waterloo « cent mille insensés sans force ni vertu [...] vomissaient l'injure autour de (lui)»<sup>180</sup>.

Projetant sur une antiquité de pure fantaisie des problématiques socio-culturelles de son temps, Nerval brosse le tableau d'une époque où l'or -allégorie du commerce et de la vénalité- régit les rapports humains. Soliman reproduit de fait *mutans mutantis* le crédo des Césars romains *Panem et circenses* endormant dans l'opulence toute velléité de contestation politique. Tel est d'ailleurs le constat lucide effectué par Balkis : « J'ai conclu qu'il vous sied de matérialiser votre peuple pour commander plus sûrement à des esclaves. »<sup>181</sup> Dans une époque où la paix s'est généralisée, *-pax romana* de la décadence qui représente un portrait-charge de la société française de 1850- l'or est devenu la valeur absolue. Incidemment, Nerval glisse également dans son propos une critique extrêmement circonstanciée portant sur la pertinence du suffrage universel tel qu'il a été promulgué en 1848. Relevons ainsi les propos sarcastiques que Balkis tient à Soliman, l'accusant « d'incliner au matérialisme pour enlever le suffrage de la foule. » Ne peut-on pas voir, par l'équivoque portant sur l'emploi polysémique du terme « suffrage », un blâme indirect adressé aux électeurs pipés par les promesses de l'auteur de *L'Extinction du paupérisme* ayant en masse apporté leurs voix à Louis-Napoléon ? Entre 1847 et 1850, le peuple qu'un Jules Michelet avait pu élever aux nues dans un ouvrage de 1846 s'était sans doute montré du point de vue de notre auteur encore immature politiquement.

Ainsi que nous l'avons affirmé, en rupture avec l'historiographie traditionnelle, les nouveaux historiens ne dissocient pas le grand homme des masses collectives qu'il doit incarner s'il veut accomplir l'histoire. Dans une perspective hégélienne dont le philosophe et historien Victor Cousin propagea les idées durant les années 1820-1830, le grand homme est chargé

---

<sup>179</sup> Nous relevons le dialogue entre les trois ouvriers félons: ensuite l'un s'écria : « — Il a asservi les charpentiers aux mineurs. / Le second : — Il a subordonné les maçons aux mineurs. / « Le troisième : — Il a voulu régner sur les mineurs. /Le premier reprit : — Il donne sa force à des étrangers. / Le second : — Il n'a pas de patrie. / Le troisième ajoute : — C'est bien. / — Les compagnons sont frères,... recommença le premier. / — Les corporations ont des droits égaux, continua le second », *NPI II*, p. 713.

<sup>180</sup> *NPI II*, p. 737.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 684.

d'accomplir l'idée majeure de son temps. Relevons les propos du charismatique zélateur de l'éclectisme philosophique :

Il faut qu'ils [les historiens] aient bien soin de ne les donner [les grands hommes] que pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire, non pas pour les maîtres, mais pour les représentants de ceux qui ne paraissent dans l'histoire; autrement, un grand homme serait une insulte à l'humanité<sup>182</sup>.

Coupé de sa base, en rupture avec son siècle, à l'inverse du calife Hakem qui fait quant à lui corps avec la troupe des malfaiteurs et des insensés du Moristan, Adoniram est effectivement « né trop tard. ». Comment pourrait-il dès lors mener à bien une Révolution que pourtant les structures obsolètes d'un Etat en crise réclament ? Avant de nous interroger sur la mutation opérée par Nerval en ce qui concerne le traitement de la révolution entre le conte de 1847 et celui de 1850, nous envisagerons de nous interroger rapidement sur les enjeux qu'implique la redéfinition d'un conte à l'autre des rapports entretenus entre le grand homme et son peuple.

### 2.2.2.3 Les liens entre le grand homme et le peuple : mutations, repolarisations et redéfinition générique.

Le Christ, dont la parole fut *égalité*, ne choisit pas ses apôtres ni parmi les puissants, ni parmi les riches, ni parmi les forts ; il les prit même simples d'esprit et les illumina de son souffle, pour montrer que si l'intelligence est maîtresse du monde, c'est comme provenant du ciel<sup>183</sup>.

Dans cette pensée extraite de l'article « Paradoxe et vérité » publié dans l'*Artiste* du 2 juin 1844, Nerval insiste sur la vertu miraculeuse d'une parole christique ayant le pouvoir non seulement de convertir mais aussi d'abolir immédiatement toute forme de hiérarchie. Dans la perspective messianique des années 1840, le Christ incarne en effet l'égalité et la fraternité. Nous avons déjà pu souligner à quel point le calife Hakem nervalien participait de cette figure christique tout en lui adjoignant la puissance exterminatrice d'un nouvel Attila ou Napoléon. En tout état de cause, c'est par une parole dotée de grâce qu'il convertit miraculeusement les malheureux hôtes du Moristan, « péagers et publicains ». La grâce de cette parole efficace abolit ainsi toute différence à tel point que la communauté formée par le calife et son peuple constitue une unité absolue. De manière significative, à la suite de la victoire révolutionnaire, Hakem confirme cette indistinction fraternelle :

Ô vous, mon peuple ! dit Hakem aux malheureux qui l'entouraient, vous, mes fils véritables, ce n'est pas mon jour, c'est le vôtre qui est venu<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Victor Cousin, *Cours de philosophie*, Fayard, 1991, p. 257.

<sup>183</sup> *NPI I*, p. 810.

<sup>184</sup> *NPI II*, p. 552.

Tout autre est, ainsi que nous l'avons précisé, le rapport entretenu entre Adoniram et ses ouvriers, rapports de domination magnétique sans que puisse être établie aucune relation ni égalitaire ni fraternelle. Cette mutation des relations entre le grand homme et son peuple est indissociable d'une reconfiguration spatiale symbolique ainsi que d'une redéfinition de la nature même du lieu utopique. Dans le monde carnavalesque du Caire de l'an mil, la parole de vie et d'amour rédime la matière, fût-ce au prix du massacre. Le lieu de l'utopie, ce Moristan à la fois Bicêtre et Bastille qu'on a pu qualifier à la suite des travaux de Françoise Sylvos d'anti-lieu et dont les valeurs paradoxales s'étendent comme un fléau régénérateur à la ville entière, est indéniablement inscrit dans l'actualité des protagonistes. Bien qu'on ait pu identifier tout ce que le conte, dialogique, présentait de distanciation ironique, il n'en reste pas moins que la victoire finale politique des forces du paradoxe opère dans le temps et l'espace actuels des personnages. A l'inverse, la dichotomie mise en place dans le conte de 1850 n'oppose plus seulement deux forces en lutte dans le même espace mais deux zones spatiales antithétiques: épiderme terrestre maudit et souterrains chthoniens porteurs d'idéal. Ces deux espaces symboliques définissent de fait deux temporalités distinctes. A l'inverse du Caire de l'an mil, il n'est plus aucune niche utopique sous l'œil panoptique d'Adonai. C'est donc sous la terre c'est-à-dire en dehors du temps, dans une zone inactualisable, que le génie ouvrier Adoniram va puiser l'espoir d'une victoire. En contrepoint à la tourbe ouvrière dispersée et versatile de la zone émergée, l'artiste découvre dans le monde souterrain l'archétype idéal des « usines éternelles ». Dans un espace strictement minéral, les ouvriers s'apparentent à des types encore peu actualisés, aux contours flous et non individualisés: « ouvriers », « gnomes », « populations » unifiées travaillant dans la joie. Il ne faudrait pas au prix d'un contresens considérer que Nerval fustige dans son récit de 1850 la classe ouvrière: il n'est de toute évidence pas question d'abandonner tout espoir d'avènement de la justice sociale. Rappelons par ailleurs que le conteur a défini le récit comme « un roman destiné à peindre la gloire (des) antiques associations ouvrières. », Adoniram étant d'ailleurs explicitement défini comme un ouvrier:

Adoniram...l'ouvrier, dans ce monde où les ouvriers étaient rois, ressentit une allégresse et un orgueil profond<sup>185</sup>.

Certes, il s'agit toujours bien pour Nerval de se faire l'avocat paradoxal des marges opprimées. Cependant, si le fou du Moristan a pu triompher dans la ville, l'ouvrier triomphera peut-être quant à lui dans le temps, l'utopie paradoxale cairote se transformant alors en une

---

<sup>185</sup> *NPI II*, p. 726.

forme d'uchronie<sup>186</sup>. Par cette mutation qui transforme l'anti-lieu que constitue l'asile d'aliénés *alias* le Moristan en un non-temps souterrain, la distance entre l'espoir de justice et son triomphe actuel s'est sans nul doute allongée. Ce n'est plus dans un « ici et maintenant » fût-il excentré dans un lieu et un temps en grande partie imaginaires que s'accomplit le Royaume mais dans le futur inactuel d'une nouvelle race dont l'union charnelle d'Adoniram et de Balkis représenterait le point de départ. L'initiation orphique s'apparente de fait pour le héros à une mort symbolique, préfiguration à la mort réelle nécessaire au sein d'un monde maudit: extirpant de lui tout narcissisme, Adoniram inscrit la régénération du monde ouvrier dans une lignée radicalement posthume. La tâche de l'ouvrier ne consiste dès lors plus à attaquer Adonaï de front mais à réparer sa catastrophe, à préparer l'avènement lent et souterrain d'une race supérieure d'ouvriers. Tout laisse à penser, en effet, que les loges franc-maçonniques dont Adoniram est le maître emblématique représenteraient la version éclairée, émondée de la masse grossière des ouvriers du temple de Jérusalem. Nous verrons aussi dans le chapitre suivant tout ce que cette indissociation entre éros et thanatos présente d'ambivalence.

La reconfiguration des espaces fictionnels correspond aussi à une repolarisation radicale des acteurs. Tous les signes associés au mal dans le récit cairote sont inversés sur le plan axiologique. L'ensemble des forces obscures au sein du récit de 1847 sont connotées négativement : l'usurpateur Argévan est placé sous l'égide d'« Eblis », les villes maudites d'Enochia, de Ninive et de Babylone tout comme la race de Caïn sont vouées aux gémonies dans la bouche d'Hakem, léonin héraut de forces qui restent apolloniennes : « Malheur à toi, Enochia, ville des enfants de Caïn, ville d'impuretés et de tyrannie ! [...] »<sup>187</sup>. Tirant toutes les conséquences d'une prise de conscience de l'impossibilité durable d'un triomphe actuel de la justice, Nerval, par un geste luciférien, opère une inversion complète des valeurs associées au mal dans son récit de 1850. Au glorieux monarque Hakem se substitue la solaire caricature représentée par Soliman tandis que la figure diabolique d'Argévan s'incarne positivement en Adoniram dans le même temps qu'Enochia, Eblis et la lignée caïnite sont valorisés. Symbole suprême de ce basculement, la lettre tau que le conteur druse lit sur le front d'Argévan « signe des destinées fatales » devient l'emblème d'Adoniram « signe « de ralliement<sup>188</sup>, symbole associé au « marteau » émancipateur.

---

<sup>186</sup> Il peut être pertinent de montrer qu'en glissant de l'utopie à l'uchronie, Nerval semble incarner en accéléré la mutation à l'œuvre au sein du genre utopique, en corrélation avec une accentuation du pessimisme. Ainsi que l'affirme Jean-Paul Engélibert : « l'ailleurs des utopies des Lumières devient un futur mais l'interrogation sur le progrès rend ce futur plus menaçant que prometteur. », *op. cit.*, p. 16.

<sup>187</sup> *NPI II*, p. 552.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 698.

Certes, la démarche utopique entre 1847 et 1850, bien qu'elle paraisse grevée d'un supplément de pessimisme, n'en reste pas moins identique dans son esprit : rappelons encore une fois qu'il s'agit pour Nerval et ce de manière pérenne d'articuler le « Non » au « principe espérance » comme l'a lucidement précisé Françoise Sylvos. Ce que révèle au demeurant cette inversion radicale des signes, cette repolarisation des actants et des espaces, c'est l'absence d'un centre moral régulateur, symptôme d'une époque veuve de transcendance absolue. Pour reprendre l'article célèbre que le philosophe Jouffroy publie dans *Le Globe* du 24 mai 1825 : pour cette « génération nouvelle » -globalement la seconde génération romantique-, «le vieux monde est sans autorité et le scepticisme insuffisant », singulière préfiguration du constat effectué par le scripteur d'*Aurélia* dans un passage fameux : « Mais pour nous, nés dans des jours de révolution et d'orages, où toutes les croyances ont été brisées [...]il est bien difficile dès que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leur cœur la figure toute tracée. »<sup>189</sup> L'absence d'une voix auctoriale unique, cette incapacité fondamentale à établir une stricte ligne de partage entre le bien et le mal justifie ainsi l'extrême facilité manifestée par notre auteur à inverser la polarité des signes dans ses deux contes. Attaché à interpréter fébrilement les signes du présent pour réactualiser comme à chaque instant le sens d'un passé invariablement recomposé, notre auteur transpose en littérature, rejoue la scène jamais stabilisée de la *révolution* au sens large du terme, scène éternelle que la marche de l'histoire en train de se faire permet constamment de redéfinir. Les deux contes orientaux inscrivent en effet au cœur de leur diégèse une forme de révolution : sac et incendie du Caire dans le conte de 1847, coulée catastrophique de la mer d'airain pour le récit de 1850. Quels enseignements les constances et les mutations dans la narration de ces deux événements nous apportent-elles?

### 3 La question de la révolution et le sens de la catastrophe.

*Quel est le sens de la révolution ?*

Au sein de la relation viatique orientale nervalienne, le grand homme est celui qui porte l'élan d'une révolution. Or, l'usage que notre auteur fait de ce terme est éminemment fluctuant. S'appuyant sur sa grande polysémie, Nerval joue en effet sur la dialectique entre le sens politique et contemporain qui lui attribue un aspect singulatif -la Révolution de 1789 étant

---

<sup>189</sup> *NPI III*, p. 723.

considérée comme le point de rupture historique- et l'usage plus traditionnel qui assigne à la révolution un caractère cyclique ainsi qu'en atteste par exemple cet extrait d'un texte du XIII<sup>ème</sup> siècle traitant d'astronomie, traduit en français moderne:

La révolution est le retour périodique d'un astre à un point de son orbite<sup>190</sup>.

Telle est l'acception revendiquée par le diariste quand il évoque les actions des prophètes druses, si l'on fait abstraction de sa dimension politique :

Les époques où ces puissances interviennent s'appellent *révolutions*. Chaque fois que la race humaine se fourvoie et tombe trop profondément dans l'oubli de ses devoirs, l'Être suprême et ses anges se font hommes, et, par les seuls moyens humains, rétablissent l'ordre dans les choses<sup>191</sup>.

Cette dialectique articulant aspects singulatif et itératif se complique encore chez notre auteur d'une indistinction latente fondamentale entre les domaines du politique et de l'intime. Ainsi, alors que le conte de 1847 mettait en scène une révolution incontestablement politique, celui de 1850 propose au lecteur un événement catastrophique: la première coulée de la mer d'airain par le fondeur Adoniram dont il est impossible de strictement distinguer ce qui relève du politique et ce qui renvoie à l'anamnèse de l'événement intime traumatique que Freud a nommé la « scène originare » dans son analyse de *l'Homme aux loups*. Exposant explicitement un enjeu de rivalité politique, le texte nervalien relate dans le même temps un acte barbare de mutilation dont la violence extrême ne saurait être strictement justifiée par les enjeux politiques du récit. Aussi, après avoir montré l'incontestable teneur idéologique d'un récit explicitement polémique, en nous interrogeant sur la question de la révolution au sens large du terme, pourrions-nous sonder les limites de la visée strictement politique de tels récits. Il nous faudra alors nécessairement envisager non sans prudence d'avoir recours à des données de psychanalyse afin de tenter d'éclairer à leur lumière ces événements cataclysmiques au confluent des enjeux collectifs et de l'expérience la plus intime, jeu complexe entre exhibition et dissimulation par lequel Nerval tente, bien avant la rédaction d'*Aurélia*, de « débarrasser (s)a tête de toutes ces visions qui l'ont si longtemps peuplée. »<sup>192</sup> Nous nous pencherons dans un premier temps sur la nature protéiforme de la révolution fomentée par Adoniram dans *l'Histoire de la reine du matin*, nous interrogeant en particulier sur l'inextricable enchevêtrement du politique et de l'intime. Nous envisagerons ensuite en quoi *l'Histoire du calife Hakem* en

---

<sup>190</sup> « Sapientia » dans *Dialogue Grégoire*, éd. W. Foerster, p. 286.

<sup>191</sup> *NPI II*, p. 523.

<sup>192</sup> « Lettre au docteur Emile Blanche, 3 décembre 1853. », *NPI III*, p. 833.

paraissant dissocier le récit politique de l'intrigue amoureuse souligne toutefois implicitement une relation indirecte entre ces deux dimensions.

### 3.1 La révolution dans l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies.

En coupant la tête de Louis XVI, la révolution française a coupé la tête de tous les pères de famille<sup>193</sup>.

Nous avons donc vu que des causes socio-historiques (l'inadéquation entre le grand homme et les « masses ») ainsi qu'un déterminisme tragique spatial (imperfection d'un monde déchu) rendaient inopérant tout projet d'établissement du royaume de Dieu dans la Jérusalem de Soliman. A ces deux interprétations sans doute faut-il en ajouter une autre, bien plus intime, que des données de psychanalyse peuvent nous aider à identifier. Il ne s'agira pas pour nous d'entamer une étude psychocritique *stricto sensu* mais de tenter d'éclairer les particularités d'un récit où se mêlent inextricablement les enjeux politiques et l'expression des traumatismes les plus intimes. Nous pourrions ainsi envisager non sans précaution d'étayer notre démonstration par la mise en convergence d'un mythe fondateur primitif que Freud a pu identifier dans *Totem et tabou* avec les soubassements également mythiques des récits orientaux proposés par Nerval.

Ainsi que nous l'avons affirmé, Nerval est hanté par les scènes de « deuil et de désolation » qui ont environné son berceau. Au roman familial tragique se superpose l'hécatombe historique révolutionnaire et en particulier les « ossements outragés de Saint-Denis »<sup>194</sup>, profanation absolue, plaie non refermée qui contamine le présent. Sans qu'il s'inscrive absolument dans la contre-révolution, Nerval n'a jamais approuvé ni la terreur ni surtout le régicide, « scène primitive », affirme Georges Gusdorf « de l'histoire de France moderne », zone d'ombre ambivalente, bain de sang sans aveu. Si notre auteur s'inscrit dans une invariable posture oppositionnelle, ni lui, ni aucun des héros dans lesquels il se projette ne saurait renverser les incarnations paternelles faisant office de souverains légitimes ni s'y substituer. Sans doute est-il très significatif que la seule révolution réussie dans *le Voyage en Orient* nervalien ait été menée par un souverain légitime : le calife Hakem, n'ayant en effet qu'à éliminer un usurpateur. De la même manière que Nerval oscille de manière pérenne entre révolte orgueilleuse et humble soumission dans les rapports qu'il entretient avec ces pères de substitution que sont Alexandre Dumas ou Emile Blanche, manière d'attaquer de biais la figure taboue de son propre père, Adoniram s'avère incapable de détrôner Soliman, figure *patriarcale*

---

<sup>193</sup> Honoré de Balzac, « Mémoires de deux jeunes mariés », *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1855, p. 45.

<sup>194</sup> *NPI II*, p. 1136.

auquel des liens de vassalité le rattachent. Succédant à une phase ascendante où, tout en usurpant les symboles inversés de la puissance royale, séduisant de surcroît la femme que le monarque convoite, le maître ouvrier se dresse orgueilleusement à la hauteur du père, la catastrophe de la coulée de la mer d'airain brise définitivement cet élan symboliquement régicide, retour à l'humilité et prodrome à la mort. Jamais la culpabilité nervalienne ne permettrait au maître-ouvrier de perpétrer ce meurtre rituel initiatique qu'a évoqué Freud dans son ouvrage *Totem et tabou* par lequel s'origine toute société. Tuer le « père » de « la horde primitive »<sup>195</sup> en intégrant ensuite cette mort sous forme symbolique au culte de la tribu conduit en effet, après le déchainement de la violence, à établir le règne de la loi. Incapable d'accomplir l'acte profanateur, Adoniram, fondateur d'une lignée latérale, relègue son combat dans le futur d'une dynastie fondamentalement excentrée, agissant de manière latérale. Quant à sa mort implicitement expiatoire, elle répond à la fois à la vengeance d'un père sauvage et jaloux de ses prérogatives mais aussi et peut-être surtout aux récriminations implicites d'une Vénus céleste, mère-paysage abandonnée pour une femme de chair et de sang qui n'en est que le reflet trompeur.

Nous évoquerons dans un premier temps cette phase ascendante, luciférienne où l'*hybris* jaloux d'Adoniram se manifeste et où la question d'un régicide paraît latente, conjuguant sentiment narcissique de toute-puissance et enjeux de domination politique. Nous nous attacherons ensuite à déterminer quel pourrait être le sens de la catastrophique première coulée de la mer d'airain, sanction de l'orgueil où la perte de la maîtrise (épanchement polymorphe, déferlement inouï de violence où se lit la métaphore d'un viol) est suivie de sa réparation. Le maître ouvrier, ramené à une forme d'humilité par sa *catabase*, prend conscience que sa mission est nécessairement posthume, abandonnant définitivement tout espoir de succès terrestre, rendant définitivement à César ce qui est à César. Nous envisagerons finalement en quoi les meurtriers d'Adoniram accomplissent de manière paradoxale l'acte régicide dont le maître-ouvrier fut quant à lui incapable. En assassinant le Père, ces trois compagnons félons contribuent de manière parfaitement inconsciente à immortaliser son souvenir, l'érigent ainsi en *totem*<sup>196</sup> pour reprendre l'expression freudienne, borne fondatrice de la lignée franc-maçonne.

---

<sup>195</sup> Nous reviendrons plus en détail dans notre développement sur le célèbre épisode mythique du meurtre et de la dévoration du père évoqué dans la dernière section de *Totem et Tabou*. (Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, 1912-1913, Trad. Fr. *Totem et tabou*, Paris, Ed. Payot, 2001, p. 199.

<sup>196</sup> Rappelons que pour Freud, le totem est à l'origine généralement « un animal, comestible, inoffensif ou dangereux [...] ancêtre du groupe (dans une tribu) » (S. Freud, *op. cit.*, p. 13.) Selon le fondateur de la psychanalyse, il a vocation à incarner le père sauvagement assassiné, dans un processus de transfiguration de l'ordre patriarcal primitif en une société fondée sur l'égalité et l'exogamie.

### 3.1.1 La montée en puissance.

Le scénario de *l'Histoire de la reine du matin* se présente en premier lieu sous une forme extrêmement simple, proche de celle de l'intermezzo *Corilla*: une jeune femme « en âge d'aimer »<sup>197</sup> est courtisée par deux hommes rivaux. Toutefois, Nerval confère à ce canevas amoureux dramatique les dimensions d'une catastrophe cosmique ou d'une lutte cosmogonique en transcrivant les données d'une histoire très ancienne, voire d'un invariant culturel. Derrière les titres et les oripeaux dont s'affublent les personnages, on pourrait retrouver une forme à peine transposée du mythe transcrit dans le sonnet « Horus » des *Chimères* : le fils va-t-il détrôner le père et lui dérober son épouse? On le conçoit, bien loin des plats *scénarii* du vaudeville, Nerval s'essaie ici à transcrire son propre mythe, indéfiniment décliné dans toute l'œuvre. Au cœur même de l'intrigue se tapit la nécessité d'une double profanation, crime initiatique nécessaire qui permettrait le passage d'une ère à une autre.

Tout naît, ainsi, d'un sentiment de jalousie: c'est en effet en apprenant dès le début du récit les motivations du voyage de la reine de Saba: épouser Soliman Ben-Daoud, qu'Adoniram explose en vitupérations blasphématoires :

-Folie ! s'écria l'artiste avec impétuosité ; folie !...du sang d'esclave, du sang des plus viles créatures...Il y en a plein les veines de Soliman!<sup>198</sup>

Toute la première partie du conte est à l'avenant de l'injure augurale: le jeune « serviteur » de Soliman conteste la légitimité de son maître. De la manière la plus directe, il remet en question le statut hiérarchique imposé en se référant non pas à l'ordre social mais à des données naturelles: celles du sang. La première phase ascensionnelle qui caractérise le début du conte s'apparente ainsi à une double parade amoureuse: l'un et l'autre des prétendants fait successivement montre de ses atouts, parade de ses attributs. De manière très significative, le maître-ouvrier empiète littéralement sur le domaine de son suzerain en usurpant et en inversant les signes de sa puissance. Par toute une série de comparaisons mettant en regard Adoniram et Soliman, le conteur atteste de la supériorité du premier, dépassement dont l'aîné prend conscience. Au misérable et obsolète cortège « de prêtres et de courtisans » du Roi des rois s'opposent les cent-mille membres de l'armée ouvrière d'Adoniram que ce dernier domine comme par magie. Tout indique au vieil homme que son cadet représente un danger :

---

<sup>197</sup> *NPI II*, p. 706.

<sup>198</sup> *NPI II*, p. 677.

Un signe de sa main fait naître des armées ; mon peuple est à lui, et ma domination se voit réduite à un misérable troupeau de courtisans et de prêtres. Un mouvement de ses sourcils le ferait roi d'Israël<sup>199</sup>.

Le « roi des ouvriers »<sup>200</sup> s'empare des signes du pouvoir en les subvertissant. Aussi est-il très significatif qu'Adoniram se fasse un « piédestal »<sup>201</sup> « d'un bloc de granit », version inversée du « trône de cèdre doré »<sup>202</sup> de Soliman. De la même manière, le « plastron de buffle », le « tablier de laine blanche » les « guêtres en peau de tigre », appareil qui suscite l'admiration de Balkis, représentent la version naturelle, sauvage, antithétique de la vêtue du monarque en titre, littéralement statufié et saturé d'or :

Sa couronne était d'or et sa robe était d'or ; la pourpre de son manteau, présent d'Hiram, prince de Tyr, était tissée sur une chaîne d'or ; l'or brillait sur son ceinturon et reluisait à la poignée de son glaive [...]

La coulée de la mer d'airain représente l'acmé de cette phase ascensionnelle par laquelle le fils entend rivaliser avec le père. L'enjeu implicite de cette « lutte » symbolique que constitue cette « œuvre gigantesque » n'est ni plus ni moins qu'une passation de pouvoir. Telle est d'ailleurs la crainte exprimée par Soliman : « S'il accomplit sa tâche, pensait Soliman, de quel monument magnifique il honore le temple d'Adonai ; mais quel éclat il ajoute à une puissance déjà redoutable. »<sup>203</sup> La scène où se joue la « redoutable partie » de cette révolution symbolique ne se situe pas aux abords des palais ni dans le temple mais sur la colline de Sion, au milieu des ateliers et des fours, territoire naturel, apanages d'Adoniram. Il est en effet important de spécifier que c'est bien lui qui reçoit alors « ses nobles hôtes » les conduisant à s'asseoir sur un « trône improvisé »<sup>204</sup>. L'*hybris* du génie apparaît dans ce lieu symbolique dans toute sa démesure, non sans dévoiler le caractère illusoire, surhumain, de son ambition luciférienne :

Le brasier, qui l'éclairait d'en bas, rehaussait sa stature et faisait grimper son ombre contre le mur [...]<sup>205</sup>

La logique de l'évolution naturelle et historique voudrait que le fils triomphât de ce père saturnien, mythe primitif que Freud, dans *Totem et Tabou* emprunte à Darwin et qu'il évoque de la manière suivante :

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 712.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 712.

<sup>204</sup> *NPI II*, p. 711.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 712.

Un père violent, jaloux, gardant pour lui toutes les femelles et chassant ses fils, à mesure qu'ils grandissent<sup>206</sup>.

Or, dans l'univers nervalien, la rébellion ne se solde pas par un changement de paradigme, la crise étant vouée à rester en suspens. Pour reprendre la formule du sonnet *Delfica*, bien que la terre tressaille d'un « souffle prophétique », promesse d'une restauration des forces païennes ignées et chtoniennes, « rien n'a dérangé le sévère portique ». Pour quelles raisons le héros nervalien ne peut-il accomplir ce sacrifice rituel? Relevons à titre de prolégomènes à notre réflexion, l'acte sacrificiel évoqué par Freud dans un passage célèbre de *Totem et tabou* puis l'état de société qui suit ce crime originel :

Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle. Une fois réunis, ils sont devenus entreprenants et ont pu réaliser ce que chacun d'eux, pris individuellement, aurait été incapable de faire. [...] Qu'ils aient mangé le cadavre de leur père, -il n'y a à cela rien d'étonnant étant donné qu'il s'agit de sauvages cannibales. [...] Or, par l'acte de l'absorption, ils réalisaient leur identification avec lui, s'appropriant chacun une partie de sa force. Le repas totémique, qui est peut-être la première fête de l'humanité, serait la reproduction et comme la fête commémorative de cet acte mémorable et criminel qui a servi de point de départ à tant de choses : organisations sociales, restrictions morales, religions<sup>207</sup>.

Dans la Jérusalem recomposée par Nerval, la société n'est plus dans cet état primitif d'ailleurs hautement imaginaire évoqué par Freud: les temps héroïques ont fait place à la paix. Accomplir le renversement symbolique du « vieux père » autre *avatar* du Dieu Kneph mentionné dans le sonnet « Horus » des Chimères, ne correspondrait plus à un acte augural, initiatique mais bien plutôt à la perpétuation d'un crime éternel. Inscrit dans un rapport de labilité entre action au présent et affleurement du passé, les personnages ne savent d'ailleurs jamais vraiment s'ils agissent pour la première fois où s'ils se réengagent dans le même cercle d'actions. Aussi une impression de *déjà-vu* étreint-elle Balkis quand elle voit Adoniram pour la première fois<sup>208</sup>; très significatif est par ailleurs le galimatias syntaxique qui caractérise la réponse délivrée par Benoni à la question d'Adoniram s'enquérant de l'âge de la reine de Saba : « A peine peut-on dire qu'elle se puisse sitôt encore dire jeune »<sup>209</sup>.

Dans cet univers poreux où le singulatif n'est jamais dissocié de l'itératif, prendre la place du Père équivaldrait à prendre le risque de reproduire un crime, toujours le même. Dans la mémoire nervalienne traumatisée, en effet, le roman individuel tragiquement achevé en Pologne par la mort de la mère et le drame collectif de la Révolution et de l'Empire ne font

---

<sup>206</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 199.

<sup>207</sup> *Idem.*

<sup>208</sup> « Il répondit, et sa voix frappa la reine comme l'écho d'un fugitif souvenir; cependant elle ne le connaissait point et ne l'avait jamais vu. » (*NPI II*, p. 693.)

<sup>209</sup> *NPI II*, p. 678.

qu'un. Une même scène « d'orgie et de carnage », telle est l'expression qui résume parfaitement cette crevasse de la mémoire. Accepter de détrôner Soliman en lui dérobant cette épouse mythique que toute une tradition apocryphe lui attribue correspondrait donc à rejouer en tant que sujet/actant principal cette scène primitive à l'intersection du viol et du meurtre.

### 3.1.2 La catastrophe en deux temps : de la coulée de la mer d'airain à la mort.

#### 3.1.2.1 Une seule catastrophe

Ainsi que nous le verrons de manière plus approfondie dans la troisième partie de ce chapitre, *L'Histoire du calife Hakem* dissocie dans l'économie narrative de ce récit la révolution de palais (le canevas politique) de l'enjeu amoureux: le mariage adelphique projeté par Hakem. Si rien n'interdit une issue heureuse au récit politique, la chimère amoureuse est quant à elle sanctionnée par une mort inévitable. Dans *l'Histoire de la reine du matin*, Nerval articule de manière indissoluble les deux enjeux à tel point qu'il est impossible de déterminer si la coulée de la mer d'airain représente l'allégorie sinon le prodrome d'une révolution politique ou la réviviscence d'une scène de viol, anticipation du coït nécessairement accompli pour procréer un successeur. Comme le montre de manière très convaincante Michel Brix dans le chapitre « Ma seule étoile est morte » de son ouvrage *Les Déesses absentes* « les choses se passent comme si tout mariage ou toute union amoureuse conduisait nécessairement à l'écrasement de la femme »<sup>210</sup>. Nous dirions que de notre point de vue, il existe une consubstantialité dans l'imaginaire de notre auteur entre toutes les formes de révolution, unique orgie primitive, crevasse dans laquelle notre auteur identifie ses origines.

#### 3.1.2.2 De la maîtrise de la mer humaine à l'épanchement incontrôlé: une catastrophe politique ?

Que métaphorise en effet cette coulée de la mer d'airain, morceau de bravoure du récit, très librement interprété d'un passage vétérotestamentaire? Nous nous sommes déjà longuement exprimé sur les enjeux narratifs de ce passage (cf. chapitre 1,4 de ce volume) aussi ne nous attacherons-nous ici qu'à envisager les interactions entre les domaines politiques et sexuels au sens large du terme. Il est en premier lieu légitime de considérer cette « lutte »<sup>211</sup> comme une forme d'anticipation, de jeu à blanc de la révolution politique. Ainsi que nous

---

<sup>210</sup> Michel Brix, *Les Déesses absentes, Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 230.

<sup>211</sup> *NPI II*, p. 711.

l'avons affirmé, Soliman lui-même est parfaitement conscient de l'enjeu stratégique de l'événement. Tout se passe d'ailleurs comme si cette coulée incontrôlable de l'airain fondu, comparée à de la lave liquide, représentait la transfiguration sous forme ignée de la « mer vivante »<sup>212</sup> constituée par les ouvriers. Relevons ce passage antérieur à l'épisode de la coulée où Adoniram effectue la démonstration de l'entière maîtrise de ses troupes en face d'une Balkis subjuguée et d'un Soliman légitimement intimidé :

Ils sont plus de cent-mille artisans, et ils approchent, tels que de hautes vagues qui envahissent un rivage... Troublé, Soliman recule deux ou trois pas [...] Tranquille et serein, Adoniram est debout près des deux monarques. Il étend le bras; tout s'arrête [...] <sup>213</sup>.

La métaphore de la déferlante tout comme celle du volcan renvoie par ailleurs à un lieu commun socialiste et révolutionnaire bien implanté à l'époque de l'écriture du récit. On serait donc en premier lieu tenté de voir dans cette catastrophe une métaphore de l'incapacité de la part d'Adoniram à endiguer son peuple, faute d'avoir su maintenir cohésion et égalité au sein de ses troupes. Un autre indice pourrait accréditer la dimension politique de l'événement. Le conteur rapproche en effet sous la même expression de « nuit terrible » la révolution cairote strictement politique menée par Hakem<sup>214</sup> et la coulée de la mer d'airain<sup>215</sup>. Par ailleurs, ces deux événements sont comparés à la destruction de Gomorrhe, Jéovah allant donc dans le sens de l'Humanité rebelle et de son *fléau* en 1847, au rebours en 1850.

### 3.1.2.3 Violence faite à la femme et *hybris*

Conjointement à l'incontestable portée politique de ce « défi » à « la nature », il est difficile de ne pas interpréter certaines étapes de la coulée de la mer d'airain comme des actes de barbarie, violence inouïe, scène à caractère sexuel à peine métaphorisé.

Evoquons tout d'abord le seul et unique acte, acte technique pourrait-on dire, exécuté par Adoniram durant toute la durée de la coulée, lequel consiste à enfoncer avec une massue de fer la paroi inférieure d'un fourneau :

Sur un signe d'Adoniram, les manœuvres s'écartent, et le maître, tandis que les marteaux font retentir l'airain, soulevant une massue de fer, l'enfonce dans la paroi diaphane, la tourne dans la plaie et l'arrache avec violence. A l'instant, un torrent de liquide, rapide et blanc, s'élanche dans le chenal et s'avance comme un serpent d'or strié de cristal et d'argent, jusqu'à un bassin creusé dans le sable [...] <sup>216</sup>.

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>214</sup> *NPI II*, p. 553.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 714.

Puissance et violence se conjuguent dans ce passage où les objets sont singulièrement personnifiés : la paroi « diaphane » est comparée à une « plaie », la fonte est assimilée à un « serpent », symbole récurrent que Nerval associe constamment aux forces ambivalentes de la nature. Quant au maître, il fait preuve dans ce passage du récit d'une incontrôlable violence. Une interprétation psychanalytique pourrait y voir la reviviscence de « l'intolérable castration » opérée par le père sur la mère que Freud considère comme l'une des images les plus insupportables, déniée, non symbolisée mais présente en latence dans la mémoire du psychotique. N'y aurait-il pas là trace du souvenir primitif aboli qui « était dedans revient de l'extérieur »<sup>217</sup> par le biais de l'hallucination selon le fondateur de la psychanalyse?<sup>218</sup> Cœur de ce conte oriental pétri de mystères et de crevasses, cette séquence -sans doute l'une des plus étranges du *Voyage en Orient*- semble bien transcrire sur le mode métaphorique une castration, une abominable ablation d'organe, scène primitive fantasmée par l'enfant, horreur abolie, sans symbolisation, par laquelle le père terrible aurait violenté voire émasculé la mère<sup>219</sup>.

Le déchaînement de l'*hybris* est encore plus visible quelques lignes plus loin au moment où Adoniram croit son œuvre en péril. Son unique compagnon Benoni, qu'il affirme à plusieurs reprises considérer comme son enfant, s'est en effet engagé dans le chenal de fonte au péril de sa vie, sachant que son maître a été trahi :

Adoniram ne voit que son œuvre ; bouleversé par l'idée d'une imminente explosion, il s'élançait au péril de sa vie, armé d'un crochet de fer ; il le plonge dans le sein de sa victime, l'accroche, l'enlève, et avec une vigueur surhumaine, la lance comme un bloc de scories sur la berge, où ce corps lumineux va s'éteindre en expirant... Il n'avait pas même eu le temps de reconnaître son compagnon, le fidèle Benoni<sup>220</sup>.

Comment justifier la violence extrême de cet acte ? Comment le « pacifique » Adoniram en est-il réduit à commettre un tel crime sans aucune hésitation ? Quel secret se cache derrière

---

<sup>217</sup> Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trad. fr. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, [1905], Paris, Gallimard, 1923, p. 11.

<sup>218</sup> A la suite de Jacques Lacan qui a évoqué ce phénomène complexe de rejet sous le terme de « forclusion du nom du Père », le psychologue Guy Gimenez s'attache à définir sous le nom de « représentation potentielle » cette image primitive qui hante la mémoire du psychotique et constitue le matériau du délire : « La « représentation potentielle » est la représentation de la situation intolérable, inassimilable, dont la constitution ne serait pas parvenue à son terme (à cause du mécanisme de rejet), mais qui a été attaquée, détruite, rejetée, « tuée dans l'œuf » avant même de se constituer. » (Guy Gimenez, « La psychothérapie des patients psychotiques hallucinés », *Cahiers de psychologie clinique* 2003/2 (n° 21), p. 84)

<sup>219</sup> C'est en particulier dans son analyse de *l'Homme aux loups* que Freud fait mention de cette « scène originelle » (*Urszene*) Dans l'œuvre nervalienne, on retrouve l'évocation d'une telle scène au cœur du scénario de *La Forêt-Noire*. Le héros Brisacier, ayant été sauvé jeune enfant de l'attaque du château familial, a occulté cette « scène terrible à laquelle il a échappé. » La confrontation avec sa véritable famille, « illustre famille » caractéristique d'un roman familial que Charles Mauron a parfaitement identifié, provoque l'anamnèse, amorce de rationalisation d'une image abolie : « Brisacier, cependant, a revu dans cet instant toute une scène dont le souvenir vague n'avait jamais été expliqué pour lui. » (*NPI I*, p. 728-729) Rappelons que Charles Mauron a consacré un chapitre de son ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* à l'étude du cas de notre auteur.

<sup>220</sup> *NPI II*, p. 715.

les métaphores ? Si le premier extrait cité nous semble évoquer sinon un viol du moins une scène à caractère sexuel, le second pourrait bien s'apparenter à une naissance, ou plutôt au travail d'un obstétricien sadique armé d'un forceps, arrachant des entrailles maternelles un enfant mort-né. Ne pourrait-on pas identifier derrière le meurtre commis par le père sur le fils le scénario recomposé de la propre naissance de Gérard, Benoni signifiant littéralement « fils de ma douleur », cet enfant ayant été arraché par le père au fourneau matriciel. Si comme l'affirme Antonia Fonyi, Nerval a tendance dans ses phases régressives à s'identifier à la mère disparue, moi et la mère ne faisant qu'un, il ne serait pas impossible de supposer qu'en retraçant l'atroce scénario oxymorique de cette mort-naissance, notre auteur métaphorise la mort de sa propre mère, tuée par un père jaloux<sup>221</sup>.

En tout état de cause, en tentant d'exhiber à la surface maudite du globe le trésor intérieur voué à rester caché : ce « soleil » intérieur dont le narrateur nous précise qu'« on aurait cru (le) surprendre dans sa retraite nocturne et profonde », Adoniram commet un acte monstrueux, radicalement contre-nature et mortifère :

Ce fracas est suivi de pleurs, de hurlements affreux ; car cette pluie d'étoiles sème en tous lieux la mort : chaque goutte de fonte est un dard ardent qui pénètre dans les corps et qui tue<sup>222</sup>.

La puissance d'Eros, associée au dard et à la pénétration, est ici radicalement homicide. S'il s'agit d'exhumer le souvenir enfoui, de ressusciter sous forme métaphorique « les images de deuil et de désolation qui ont entouré (s)on berceau »<sup>223</sup>, l'expérience est on ne peut plus traumatisante.

#### 3.1.2.4 Le coït malgré tout.

*Que la chose se soit passée dans ses rêves. La reine restait pure*<sup>224</sup>.

Nous avons déjà évoqué l'obsession nervalienne concernant la chasteté (Cf. 1,3), thématique que nous développerons encore dans la seconde partie de ce volume. En tout état de cause, si notre auteur entend apprendre de l'Orient la possibilité de se défaire de la culpabilité

---

<sup>221</sup> L'épisode traumatique de l'avortement ou de la fausse couche n'est pas un cas unique dans l'œuvre nervalienne. Michel Brix a souligné avec beaucoup d'à-propos l'importance d'un épisode des *Faux-Saulniers* : celui où Angélique de Longueval, emportée dans sa chevauchée orientale par le trouble La Corbinière affirme qu'elle s'est « gâtée d'un enfant ». Alors que le texte original sur lequel s'appuie Nerval évoque une fausse-couche, Nerval l'interprète à tort comme une naissance, notre auteur « ne sembl(ant) pas s'étonner que la suite du récit ne fasse – et pour cause – aucune allusion à l'enfant » (Michel Brix, *op. cit.*, p. 233) Abandonné par sa mère, obligée par son compagnon à remonter à cheval, qu'est-il advenu de l'enfant occulté ?

<sup>222</sup> *NPI II*, p. 716.

<sup>223</sup> *NPI III*, p. 680.

<sup>224</sup> *CC, NPI II*, p. 848.

portant sur l'acte de chair, d'envisager d'appriivoiser le corps désirant, il associe néanmoins de manière irrémédiable la pureté à la virginité. En matérialisant Balkis qui porte en ses entrailles un « fils » de chair et de sang, notre auteur a donc transgressé le tabou absolu de la virginité féminine, interdit encore en vigueur dans cette phase préparatoire à l'écriture que l'on peut lire dans les *Carnets du Caire*, matériau de travail de *l'Histoire de la reine du matin* et que nous citons en épigraphe à ce paragraphe. Or, seul parmi tous les *avatars* de notre auteur, Adoniram est père. Tentative consistant à s'approcher de « l'Idéal du moi » pour reprendre l'expression lacanienne que Gabrielle Malandain utilise afin de qualifier ce personnage, l'architecte représente parmi toutes les projections nervaliennes la seule qui ait pu aller aussi loin dans la rébellion<sup>225</sup>. En opérant cette plongée héroïque et sans retour dans la matière, abandonnant définitivement son art narcissique de la statuaire pour la vie communautaire, laquelle passe par un rapport charnel avec une femme réelle, il encourt de fait un double anathème: celui émanant de l'œil castrateur du père et celui, bien plus implacable, associé au souvenir mortifère de la mère. Notons en premier lieu que le moment décisif où Soliman décide de la mort de son architecte correspond à la révélation par l'ouvrier Méthousaël des rapports charnels entretenus entre le maître-ouvrier et la reine de Saba. Nous envisagerons ainsi qu'en s'avérant incapable de prendre la place du père, s'inscrivant dans une position ambivalente, Adoniram reste en situation d'infériorité par rapport au patriarche, « vieux père » de « la horde primitive » pour reprendre l'expression freudienne et donc soumis à sa loi.

### 3.1.2.5 L'envol des chimères et la mort.

L'anathème paternel n'est encore rien comparé à l'atroce sentiment de culpabilité suscité par le souvenir de la déesse-mère, grotte ou matrice profanée au profit de la femme de chair et de sang. Si d'initiation adolescente il est question, celle d'Adoniram, ainsi que nous l'avons évoqué dans notre chapitre I, 4 passe par une progressive trahison de son culte antérieur. Relevons-en le premier acte, iconoclaste : « Rentré dans le sanctuaire de ses travaux, il

---

<sup>225</sup> On rappellera la distinction lacanienne reprise par Gabrielle Chamarat-Malandain dans *Nerval ou l'Incendie du théâtre* entre « moi idéal » et « idéal du moi ». « Le moi idéal (Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* : « Formation intrapsychique que certains auteurs, la différenciant de l'idéal du moi définissent comme un idéal de toute-puissance narcissique forgé sur le modèle du narcissisme infantile ») est, pour Lacan, une formation narcissique trouvant son origine dans le stade du miroir et appartenant au registre de l'imaginaire. Par opposition, l'idéal du moi est un idéal socialisé, un « modèle » permettant au sujet son insertion dans le monde social. » (Gabrielle Chamarat-Malandain, *op. cit.* p. 160) On pourra peut-être toutefois émettre une légère restriction à ce constat lucide effectué par Gabrielle Malandain : certes, Adoniram apparaît comme la tentative nervalienne la plus aboutie pour s'approcher d'un tel idéal socialisé. Au demeurant, le personnage nervalien nous semble invariablement hanté par ce « moi-idéal » primitif aspirant à la toute-puissance auquel il ne peut jamais radicalement renoncer.

s'enferma seul, jeta les yeux sur une statue ébauchée, la trouva mauvaise et la brisa »<sup>226</sup>. Avant que les meurtriers n'accomplissent le souhait du vieux père, c'est le fantôme de la mère qui s'envole, prolégomènes à une impérative et immédiate mise à mort, preuve de l'absolue partition entre le monde réel et un univers chimérique de substitution, perpétuation du souvenir maternel que l'inscription dans la matière a profané. Nous citons à nouveau cette scène fondamentale :

Avant de sortir par la porte de l'Occident, la plus rapprochée de lui, Adoniram jeta la vue sur le fond ténébreux de la salle, et son imagination frappée des statues nombreuses qu'il venait de contempler évoque dans les ombres le fantôme de Tubal-Kaïn. Son œil fixe essaya de percer les ténèbres; mais la chimère grandit en s'effaçant, atteignit les combles du temple et s'évanouit dans les profondeurs des murs, comme l'ombre portée d'un homme éclairé par un flambeau qui s'éloigne. Un cri plaintif sembla résonner sous les voûtes. Alors Adoniram se détourna [...] <sup>227</sup>.

On aura reconnu l'un des leitmotifs nervalien les plus constants: l'envol de la déesse, reproduit presque à l'identique dans *Aurélia* et *Pandora*. Signe d'une absolue partition entre l'*imago* maternelle et son expression matérielle, entre l'idéal néo-platonicien trônant dans le ciel ou l'enfer des idées et sa vulgaire reproduction déformée au sein d'un vrai qui n'est que ce qu'il peut. Choisir d'inscrire ses destinées dans la matière -même en pariant pour sa sacralité-, y laisser *a fortiori* une trace indélébile en la personne d'un fils ! s'avère un sacrilège pour le héros nervalien. L'épisode cauchemardesque et récurrent de l'envol des chimères représente le moment où il prend conscience de son erreur. L'*imago* maternelle surgit alors comme un terrible reproche. Mouvement rotatoire, expansion dans l'espace, envol, cri : telles sont les Erinyes nervaliennes. Si cette séquence cauchemardesque représente bien *une catastrophe* dans la syntaxe du récit nervalien, elle ne peut plus, à l'inverse de la coulée de la mer d'airain, être interprétée en termes politiques. Inéluctablement, le texte exhibe alors la solution de continuité et le lecteur, troublé, littéralement déboussolé, est en droit de se demander de quelle nature est la leçon de ce texte kaléidoscopique, fondamentalement dialogique, entrelacement hybride d'un drame chimérique à un récit collectif.

### 3.1.3 Adoniram, enfant trouvé ?

Son œil fixe essaya de percer les ténèbres; mais la chimère grandit en s'effaçant [...] <sup>228</sup>

Ainsi que nous l'avons envisagé dans notre chapitre 1,4, ce passage du récit est crucial. Il s'agit de l'ultime moment où le lecteur perçoit en *focalisation interne* les pensées du héros.

---

<sup>226</sup> *NPI II*, p. 700.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 764.

<sup>228</sup> *Idem.*

Or, ces derniers instants se caractérisent par un échec: tentative pour invoquer l'apparition de Tubal-Kaïn (« son œil fixe essaya »), ébauche de vision qu'atteste la mention de l'animal mythologique (« la chimère ») puis échec de fixation de la projection, fiasco dont témoigne l'emploi du coordonnant concessif « mais ». Cette séquence représente en effet l'antithèse de celle mettant en scène le retour d'Adoniram sur terre après sa *catabase*. En cet instant, déjà, le doute l'avait étreint :

Un rêve ! se dit-il ; était-ce donc un rêve ? Malheureux ! ce qui n'est que trop vrai ; c'est la perte de mes espérances, la ruine de mes projets, et le déshonneur qui m'attend au lever du soleil...  
Mais la vision se retrace avec tant de netteté, qu'il suspecte le doute même dont il est saisi. Tandis qu'il médite, il relève les yeux et reconnaît devant lui l'ombre colossale de Tubal-Kaïn [...] <sup>229</sup>

Pendant exact à la vision précédente, l'ultime séquence visionnaire brisée peut être qualifiée de dénouement au sens où le définit Paul Ricœur:

[...] point final comme celui où l'histoire peut être vue comme une totalité <sup>230</sup>.

Quel sens en effet attribuer à la dérobade final de Tubal-Kaïn, à l'incarnation ultime d'un vaste bestiaire mythologique monstrueux dans la seule et unique figure de la chimère, sinon que c'est toute l'existence de ce monde intérieur de substitution qui est soumise au doute. Et si... ces univers souterrains, grottes ou enfers, antithèse absolue à un réel maudit placé sous l'œil panoptique de Jéovah, n'avaient jamais existé ? Telle est l'incontournable question qu'à l'instar d'Adoniram le lecteur est en droit voire en devoir de se poser. Dès lors, détenteur d'un savoir que seul ce dénouement implicite lui a permis de posséder, il lui est possible de relire, de réviser, dans une démarche de compréhension rétrospective que Louis Otto Mink a intitulée « acte configurant » tout l'ensemble du récit. Derrière la rébellion hyperbolique peut ainsi se soupçonner la trame d'une autre réalité: le roman familial des origines <sup>231</sup>.

Il faut en premier lieu rappeler qu'au début du conte, Adoniram refusait absolument d'avouer une quelconque filiation :

Quelle était son origine ? à quelle race appartenait-il ? C'était un secret, et le mieux gardé de tous : il ne souffrait point qu'on l'interrogeât à cet égard. Sa misanthropie le tenait comme étranger au milieu de la lignée des enfants d'Adam [...] <sup>232</sup>.

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>230</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, *op. cit.*, p. 131.

<sup>231</sup> C'est dans un opuscule intitulé *Roman familial des névrosés* publié en 1909 que Freud évoque et définit le « roman familial » : fantasme du petit enfant qui, sous la forme d'un rêve diurne s'invente une famille de substitution, plus valorisante sur le plan social en particulier. Le célèbre ouvrage de Marthe Robert considère un tel fantasme comme le scénario matriciel de tout roman. (Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*)

<sup>232</sup> *NPI II*, p. 672.

Cette attitude de rejet n'est pas seulement adressée à autrui mais aussi à lui-même. En se démarquant sensiblement de l'hypotexte biblique pour lequel Hiram, spécialiste du travail de l'airain était « fils d'une veuve de la tribu de Nephthali, et d'un père Tyrien »<sup>233</sup>, Nerval laisse ouverte la béance d'un roman familial à recomposer. Ce sont alors deux lignages qui entrent en concurrence. L'exploration des univers souterrains -de la grotte au centre de la terre- le conduit à rencontrer dans un univers à sa mesure le spectre de celui que l'aïeul Tubal-Kaïn présente comme son père :

[...] ton père, Adoniram, est errant dans l'air enflammé que tu respires... Oui, ton père...  
-Ton père, oui, ton père..., redit comme un écho, mais avec un accent tendre, une voix qui passa comme un baiser sur le front d'Adoniram. Et se retournant l'artiste pleura<sup>234</sup>.

Ombre fugitive, écho produit par le désir d'un artiste-Narcisse inconsolé, ce père aimant rêvé a l'inconsistance d'une idée. Or, ainsi que nous l'avons précisé, le dénouement précité - l'envol des chimères- remet en question l'existence de tout cet univers, partant de ce père retrouvé. Si donc ce monde compensatoire n'existe pas, la réalité s'impose comme pour Œdipe de manière aveuglante. A ce père rêvé s'oppose la figure du vrai père, le seul qui reste: ce Soliman abhorré dont on refuse de manière significative de partager le sang. Cette intransigeance hyperbolique consistant à refuser d'avouer ses origines serait à la mesure de l'écrasante évidence d'une réalité intolérable. On songe alors à l'architecture complexe de l'étrange arbre généalogique qu'on intitule « généalogie fantastique » où notre auteur segmente très strictement la profusion des lignages familiaux en séparant une partie qu'il nomme « authentique »<sup>235</sup>, laquelle transcrit des éléments biographiques réels, d'une autre où il laisse libre cours à son imagination étymologiste. Si l'on en revient au conte oriental, quelques détails, esquissés, de la biographie d'Adoniram, peuvent nous fournir d'autres indices. On apprend en effet que ce dernier a été au service d'Hiram, roi de Tyr, l'artiste évoquant « (s)on protecteur, le bon roi Hiram, qui [...] chérit (Soliman) *comme un frère*, et qui eut pour (Adoniram) des bontés *paternelles*. » Les deux termes que nous soulignons suggèrent des liens familiaux entre les trois hommes: pourquoi Adoniram aurait-il quitté le domaine de celui dont il porte quasiment le nom et dont le qualificatif « paternelles » nous incite à penser qu'il s'apparente à un (autre) père de substitution? Ne représenterait-il pas la figure décalée dans le temps et l'espace de l'oncle Antoine Boucher à qui le jeune Gérard fut confié dans l'attente du retour d'Etienne Labrunie? Dès lors, enfant trouvé tel Œdipe partant de Corinthe ou Ravenswood

---

<sup>233</sup> *1 Rois (7, 14)*

<sup>234</sup> *NPI*, p. 728.

<sup>235</sup> Voir à ce sujet le site de Sylvie Lécuyer qui propose une transcription et une interprétation. (<http://www.sylvie-lecuyer.net/>)

regagnant le château de ses pères<sup>236</sup>, Adoniram se dirige vers le lieu de l'énigme, mu par un inconscient besoin de rechercher la vérité. Or, voilà « dix ans » qu'il *stagne*, qu'il gémit sous le joug de Soliman, dix ans donc qu'il est de retour dans le giron paternel sans qu'à l'inverse d'Œdipe il n'ait ni tué son père ni dans le même temps épousé sa mère. De manière significative, à l'instar du personnage de Georges du *Marquis de Fayolle*, Adoniram ne parvient pas à affronter directement le vieux père de la horde primitive. Or, si l'on suit l'interprétation freudienne de *Totem et tabou*, ce n'est qu'après avoir tué le père sauvage que les fils de la tribu, prenant conscience avec remord de la monstruosité de leur acte, renoncent au but premier qui les avait conduits à le perpétrer: avoir accès aux femelles de la tribu strictement monopolisées par le père. C'est en prenant conscience de la nécessité de ne pas reproduire ce schéma de domination -par peur également de subir de la part des autres mâles un châtement similaire- que les fils s'entendent pour imposer l'exogamie, c'est-à-dire interdire à chacun des membres du clan d'entretenir des rapports charnels avec une femelle placée sous le même totem.

Or, l'univers nervalien est fondamentalement « préœdipien » comme l'affirme avec justesse Antonia Fonyi<sup>237</sup>: puisqu'on n'a pas pu tuer le père, c'est-à-dire pris sa place, on n'a pas renoncé à l'amour maternel dans toute son immensité, envisagé comme une déesse-mère, amour sacré littéralement panthéiste, version divinisée d'un inceste caché<sup>238</sup>. Comment dans ses conditions accepter une intolérable compromission avec le prosaïsme des amours terrestres et prendre par ailleurs le risque abominable de reproduire cette scène de carnage qui hante la conscience? Certes, il faut bien toute l'illusion promise par une reine qu'on est en droit de confondre avec une déesse pour l'espace d'un fugace instant, dissimulé derrière le rideau d'une tente, accepter de consommer l'acte charnel par lequel s'abolit l'existence afin de procréer un héritier. A l'inverse d'Œdipe, Nerval ne peut se résoudre à répondre aux questions de la sphinge car cela équivaldrait à la tuer. De fait, pour reprendre les propos du psychanalyste Bela Grunberger, alors qu'Œdipe « en arrachant le masque du sphinx, en dévoila le vide, en le précipitant dans le néant [...] opposant ainsi au monstre un moi sans faille »<sup>239</sup>, notre auteur refuse de dévoiler Isis tout comme il s'interdit de tuer le sphinx. Rappelons à ce titre l'aphorisme significatif des *Carnets du Caire* : « Les [Dieux ?] sont des sphinx et tirent puissance d'une idée

---

<sup>236</sup> Jacques Bony souligne avec justesse que « le retour du héros au château de son enfance » est « l'un des thèmes les plus obsédants de toute l'œuvre nervalienne », *op. cit.*, p. 55.

<sup>237</sup> « L'univers de Nerval n'est pas œdipien. Entre le père terrible et la mère archaïque il n'y a de place que pour la psychose », Claude Pichois, Michel Brix, « La crise de 1841 », Gérard de Nerval, Paris, Fayard, 1995, p. 210. (Le passage a été rédigé, nous précisent les biographes « en collaboration avec Antonia Fonyi », *op. cit.*, p. 427.)

<sup>238</sup> Nous envisagerons cette question de l'inceste de manière plus approfondie dans notre chapitre 2.1.

<sup>239</sup> Bela Grunberger, « Œdipe en lutte contre l'obscurantisme », in *L'Œdipe, un complexe universel*, dir. Bela Grunberger, Janine Chasseguet-Smirgel, Paris, Tchou, 1977, p. 233.

dont la solution les tue »<sup>240</sup>, parfaite illustration à la fois de sa lucidité mais aussi de son besoin vital de perpétuer l'illusion.

Notons pour terminer que la structure œdipienne que nous suggérons: Adoniram jouant le rôle du fils de Soliman et de Balkis pourrait trouver une certaine confirmation dans un passage des manuscrits non publiés d'*Aurélia*. En effet, lors de son voyage au « centre de la terre », le narrateur reconnaît « les traits divins de (sa) famille » dans une assemblée de convives présidée par « Salomon et la Reine de Saba »<sup>241</sup>, ses parents symboliques.

#### 3.1.4 Rendre à César ce qui est à César: ambivalence à l'égard du père.

Satan était une sorte de Kossuth qui osa lever l'étendard contre son empereur légitime<sup>242</sup>.

Trahir la mère, souiller l'*imago* virginale en faisant s'épancher le réel dans le monde du songe, tel est bien le cauchemar le plus absolu pour notre auteur. En ce qui concerne ses rapports à l'égard des figures paternelles, elles se caractérisent quant à elles par une profonde ambivalence. Ainsi que nous l'avons affirmé, la rébellion nervalienne n'aboutit jamais à une mise à mort paternelle. Sans doute n'est-il pas anodin que notre auteur ait pris grand soin de distinguer dans son évocation burlesque du « Diable rouge » la figure de Satan *alias* le Hongrois Kossuth, rebelle à son « empereur légitime » et le « pauvre Lucifer », « qui participera sans doute à l'universelle amnistie réservée à tous les pauvres diables que ses doctrines ont égaré. »<sup>243</sup> La tonalité humoristique ne doit pas masquer les enjeux sérieux d'une telle distinction. Tout comme le grotesque Lucifer librement interprété par notre auteur, Adoniram oscille entre posture défiante et remords contrits à l'égard de Soliman. L'une des leçons tirées par le maître ouvrier de la catastrophique coulée de la mer d'airain suivie d'une *catabase* expiatoire, vision révélatrice, est de comprendre que sa mission n'est pas terrestre mais posthume. Relevons à ce titre les propos de Tubal-Kaïn à son descendant:

Quand tu ne seras plus sur terre, la milice infatigable des ouvriers se ralliera à ton nom et la phalange des travailleurs, des penseurs abaissera un jour la puissance aveugle des rois, ces ministres despotiques d'Adonaï. Va, mon fils, accomplis tes destinées...<sup>244</sup>

Alors que toute la première phase du récit avait montré un Adoniram attaché à marquer la terre de son empreinte artistique individuelle, à empiéter sur le domaine temporel du César hébraïque, la révélation qui lui est prodiguée abolit en lui toute forme de narcissisme.

---

<sup>240</sup> CC, NPI II, p. 850.

<sup>241</sup> NPI III, p. 754.

<sup>242</sup> NPI I, p. 1267.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 1270.

<sup>244</sup> NPI II, p. 730.

Au « nom » d'artiste, sorte de *signature* qu'il s'agissait d'« immortaliser » ou de « discréditer » en fabriquant l'œuvre, il faut substituer un nom désincarné, désengagé de la matière, pur symbole de ralliement au sein d'une lignée rebelle. Cette transfiguration passe de toute évidence par la mort. Parallèlement à cette leçon qu'on pourrait qualifier de compensatoire, manœuvre rhétorique consistant à conférer à l'échec un sens positif, peut-être peut-on également lire dans ce détachement des enjeux de ce monde un aveu d'impuissance face au César terrestre. Adoniram en effet oscille entre acrimonie rebelle et jalouse à l'égard du monarque et sentiment de culpabilité, de dépendance affective. On perçoit en premier lieu un besoin régressif de reconnaissance à l'égard de cette figure paternelle lequel se lit dans ce reproche : « dans une heure d'angoisse, j'ai attendu vainement vos consolations, votre appui. » Symétrique à cette expression d'une forme de dépendance, le maître-ouvrier exprime ses remords, voire son allégeance à l'égard d'un despote dont il connaît paradoxalement le passé de criminel :

Adoniram, pensif, semblait indécis et combattu. Tout à coup, cédant à un moment d'émotion : « Quoi qu'il advienne, seigneur, soyez à jamais assuré de mon respect, de mes pieux souvenirs, de la droiture de mon cœur. Et si le soupçon venait à votre esprit, dites-vous : comme la plupart des hommes, Adoniram ne s'appartenait pas ; il fallait qu'il accomplît ses destinées !<sup>245</sup>

Incapacité d'assumer l'acte régicide alors même qu'il a déjà enfreint la loi, telle est la conséquence de cette pérenne ambivalence que Nerval exprime à l'égard des nombreuses figures paternelles dont il est question dans son oeuvre. Cette donnée psychologique est intégrée dans le récit à une dimension idéologique. Le maître-ouvrier subit en effet un indépassable *complexe de Ruy Blas*<sup>246</sup> à l'égard de celui dont il est spécifié à de nombreuses reprises qu'il est son « maître »<sup>247</sup> Comment se défaire des liens de vassalité qui retiennent l'artiste à son suzerain ? De toute évidence, Nerval souligne ici toutes les compromissions qu'un artiste ou un écrivain peut entretenir avec le pouvoir. Cette profonde ambivalence nous permet d'éclairer également toute l'ambiguïté de la ligne idéologique sur laquelle évolue Adoniram. Quelles sont ses motivations artistiques ? Orgueil individuel narcissique ? Sans nul doute quand il est question d'« immortaliser ou de discréditer son nom », se donnant lui-même en spectacle en train de créer « l'œuvre ». Volonté de satisfaire docilement les ambitions de son seigneur et maître ? Très certainement également, du moins en partie. Relevons à ce titre deux passages significatifs, le premier à l'entame du conte : « Pour servir les desseins du grand roi Soliman-

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 753.

<sup>246</sup> Nous nous permettons de forger sous forme de boutade un tel complexe, prenant appui sur le célèbre personnage inventé par Hugo, succès de 1838 par ailleurs bien connu de Nerval.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 737.

Ben-Daoud, son serviteur Adoniram avait renoncé depuis dix ans au sommeil [...] »<sup>248</sup> puis, à la suite de la catastrophe : « Voilà le fruit d'une existence austère, laborieuse et vouée à la gloire d'un prince ingrat ! »<sup>249</sup>

On le voit, le caractère excessif et ostentatoire de la rébellion manifesté dans la première partie du récit s'expliquerait peut-être aussi par une profonde incapacité à s'affranchir de cette figure écrasante du père héroïque, Hippolyte muet face à cet autre Thésée. Ce n'est finalement que dans la mort et par l'abolition des contingences de la vie matérielle -par l'épuration d'un nom désincarné, origine d'une lignée- qu'Adoniram peut s'affirmer définitivement en opposition au monarque en place. De manière significative, on retrouve cette oscillation entre rébellion jalouse et docilité dans les rapports que Gérard entretenait avec ces figures paternelles de substitution que furent pour lui Alexandre Dumas, Emile Blanche voire Arsène Houssaye. Sans doute n'est-il d'ailleurs pas anodin que notre auteur ait tour à tour jeté son dévolu sur les épouses de ces trois instances auctoriales patriarcales !

### 3.1.5 Transfiguration posthume et leçon dialogique.

Comme nous l'avons affirmé, le conte oriental nervalien est dépourvu d'une instance « morale » régulatrice unique, laquelle permettrait, par ce que le philosophe Louis Otto Mink nomme « acte configurant », d'identifier clairement le sens général d'un tel texte. Bien au contraire, ce récit apparaît exposé à toute une série d'éclairages non convergents, « dialogiques » en termes bakhtiniens. En ce qui concerne donc *l'Histoire de la reine du matin*, on a pu constater par exemple à quel point enjeux historiques et catastrophe intime se conjugaient étroitement.

Il existe toutefois une leçon *a minima* prodiguée par la voix englobante du conteur-rhapsode, évoquant la postérité d'Adoniram: vengeance posthume sur les descendants d'Abel, emblème politique d'opposition à la monarchie et signe de ralliement des Francs-maçons<sup>250</sup>. Par contraste, Soliman quant à lui, « dégradé par la matière » abandonné par Jéovah, ne peut immortaliser son corps. Certes, il y a donc bien volonté d'unifier la trame monstrueuse d'un texte qui échappe radicalement à toute synthèse mais son sens le plus profond est peut-être à

---

<sup>248</sup> *NPI II*, p. 671.

<sup>249</sup> *Ibid.* p. 717.

<sup>250</sup> Relevons les termes du conteur visant à « fermer » le conte, proposant au lecteur une leçon didactique extrêmement partielle : « [...] les corporations, par une inspiration secrète, continuèrent toujours à poursuivre leur vengeance déçue sur *Abiram* ou le meurtrier...Et la postérité d'Adoniram resta sacrée pour eux ; car longtemps après ils juraient encore par les *filles de la veuve* ; ainsi désignaient-ils les descendants d'Adoniram et de la reine de Saba. Sur l'ordre exprès de Soliman-Ben-Daoud, l'illustre Adoniram fut inhumé sous l'autel même du temple qu'il avait élevé ; c'est pourquoi Adonai finit par abandonner l'arche des Hébreux et réduisit en servitude les successeurs de Daoud. », *NPI II*, p. 769.

chercher dans ses catastrophes ou ses sauts énonciatifs -coulée de la mer d'airain, visions -, en ses centres donc et non à son terme. Nous avons par ailleurs pu constater que bon nombre de séquences narratives de *l'Histoire de la reine du matin* étaient réinvesties au sein d'autres récits nervalien, béance vers l'extérieur, ouvertures, refus de toute clôture.

### 3.2 Révolutions comparées : L'Histoire du calife Hakem, de la révolution au mariage avorté.

Ainsi que nous l'avons évoqué, le conte oriental de 1847 propose au lecteur la relation d'une révolution de palais par laquelle le calife légitime renverse l'usurpateur Argévan, établissant par ailleurs, à l'école paradoxale des péagers et des publicains, la justice sociale au Caire. Ce canevas politique révolutionnaire alterne avec une autre trame narrative qui lui est en apparence indépendante: son histoire d'amour « monstrueuse » pour sa sœur Sétalmulc. Au niveau de la composition narrative, on peut observer d'ailleurs une forme de juxtaposition des deux canevas proche de la solution de continuité. Ainsi, immédiatement consécutive à la victoire publique du calife réintégré dans ses droits, suit la mise à exécution du projet de mariage ourdi par Hakem :

Le calife était rentré dans son palais des bords du Nil et avait repris sa vie habituelle, reconnu désormais de tous et débarrassé d'ennemis. Depuis quelques temps déjà les choses avaient repris leur cours accoutumé. Un jour il entra chez sa sœur Sétalmulc et lui dit de préparer tout pour leur mariage [...]<sup>251</sup>

Tout se passe comme si le conteur dissociait explicitement les deux canevas. En effet, si le glaive d'Hakem peut prétendre au succès terrestre, le viol symbolique de sa sœur ne saurait connaître d'issue favorable. Alors que la folie émanant du Moristan est porteuse d'un ferment de régénération politique, l'*hybris* qui pousse Hakem à transgresser la loi totémique au sens freudien du terme n'est passible que d'une seule peine : la mort. Passion monstrueuse pour le commun des mortels mais « absous par un pouvoir mystérieux » qu'il sent en lui, cet amour adelphique apparaît comme la volonté de renouer avec l'indifférenciation androgyne, régression intra-utérine:

Par la concentration de nos sangs divins, je voudrais obtenir une race immortelle, un dieu définitif [...]<sup>252</sup>

Dans cette « volonté » implacable du calife, « idée fixe », se lit une profonde ambivalence, à l'intersection de la concupiscence la plus violente et de la sanctification,

---

<sup>251</sup> *NPI II*, p. 555.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 531.

corollaire à une mise à distance protectrice. On peut interpréter cette contradiction comme la tentative de synchronisation de deux mouvements consécutifs: à l'assaut érotique impossible car invariablement associé à la réactivation d'une intolérable scène primitive est opposée la démarche inverse: protéger l'objet sacré de toute profanation. De toute évidence, la démarche d'Hakem revêt les apparences d'un viol. C'est tout d'abord l'enceinte sacrée du Harem, *-harâm* signifiant interdit et sacré-, qui est profanée :

[...] il se dirigea vers l'appartement de sa sœur, la princesse Sétalmulc, action contraire à toutes les idées musulmanes, et, soulevant la portière, il pénétra dans la première salle, au grand effroi des eunuques et des femmes de la princesse, qui se voilèrent précipitamment le visage<sup>253</sup>.

La profanation des appartements sacrés, métonymie du corps de la princesse, la perception du visage dévoilé de ses servantes, lesquelles réajustent leur *hidjâb* de manière précipitée, est suivie par l'entrevue du calife et de sa sœur. Dans cette courte séquence se succèdent ou plutôt se conjuguent deux motions contradictoires: en premier lieu l'expression d'une incontestable concupiscence, en second lieu et de manière contradictoire la désincarnation du calife et l'affirmation d'une injonction fanatique visant à préserver l'intégrité du corps sacré de sa sœur:

La portière s'ouvrit violemment, et Hakem parut sur le seuil. [...] Ses gestes étaient des gestes de fantôme, et il avait l'air de son propre spectre. Il s'avança vers Sétalmulc plutôt porté par la volonté que par des mouvements humains, et quand il fut près d'elle, il l'enveloppa d'un regard si profond, si pénétrant, si intense, si chargé de pensées, que la princesse frissonna et croisa ses bras sur son sein, comme si une main invisible eût déchiré ses vêtements. Sétalmulc, dit Hakem, j'ai pensé longtemps à te donner un mari ; mais aucun homme n'est digne de toi. Ton sang divin ne doit souffrir aucun mélange. Il faut transmettre intact à l'avenir le trésor que nous avons reçu du passé. C'est moi, Hakem, le calife, le seigneur du ciel et de la terre, qui serai ton époux<sup>254</sup>.

Cette séquence peut sans nul doute être mise en parallèle avec l'évocation de la coulée de la mer d'airain opérée par Adoniram où le fondeur, manifestant une violence barbare, enfonce la paroi diaphane d'un four à l'aide d'une massue, prolégomènes au coït effectivement réalisé avec la reine de Saba. De la même manière qu'Adoniram va expier par une mort vraisemblable et nécessaire la concrétisation de ses amours terrestres, Hakem va lui aussi payer de mort son désir incestueux. Certes, il se résout *in extremis* à renoncer à son projet de mariage mais il est trop tard. On peut même d'ailleurs considérer qu'Eros et Thanatos sont déjà indissociables dans le passage précité. Dans le même temps qu'il exprime l'implicite de son désir coupable, Hakem se désincarne et choisit la mort, abandonnant par culpabilité son

---

<sup>253</sup> *NPI II*, p. 538.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 540.

enveloppe charnelle à son double Yousouf, lequel sera fort logiquement le bras armé de son assassinat<sup>255</sup>.

En définitive, le mauvais raccord entre ces deux trames narratives -le récit épique révolutionnaire et l'intrigue d'alcôve d'amours maudites- se traduit par une contradiction dans la sémantique spatiale. Alors que, comme nous l'avons affirmé, l'intrigue politique, à l'inverse de celle de *l'Histoire de la reine du matin*, n'oppose pas deux espaces symboliques mais deux forces antithétiques luttant dans un *hic et nunc* où le succès peut être envisagé, l'intrigue amoureuse polarise quant à elle deux lieux symboliques antagonistes. A un ici-bas déchu régi par ce que le calife nomme « préjugés » et où son amour adelphique est criminel s'oppose un autre espace-temps prodigué par les extases du haschich : univers inouï, inaccessible au langage, pure altérité présentée comme envers du réel.

A la tentative de fusion, d'indifférenciation des dimensions historiques et intimes qui caractérise *l'Histoire de la reine du matin* semblerait s'opposer l'imperméabilité de deux trames narratives en ce qui concerne le conte de 1847, lequel présente en effet deux dénouements distincts : d'abord le triomphe puis la mort. Tel est le premier constat que l'on peut établir. Au demeurant, il ne faudrait pas oublier que c'est lors de la même prise de haschich -la première mentionnée- qu'Hakem, ayant pris conscience de sa divinité, prend une double décision: illumination messianique à vocation sociale par laquelle il décide d'émanciper son peuple mais en même temps décision irrévocable de se marier avec sa sœur. Ce que nous suggère donc Nerval, c'est qu'en dépit du contraste apparent, rébellion sociale et rébellion sensuelle participent du même esprit, de la même révolte. Une telle association correspond d'ailleurs à l'une des constantes de l'utopie littéraire classique, ainsi que le précise Jean-Michel Racault :

Réappropriation de l'Eden et transgression du tabou de l'inceste sont les deux forces d'une aspiration à réinventer l'origine, en remontant en-deçà de la catastrophe historique et de la chute<sup>256</sup>.

Or, le rêveur d'utopie classique sait fort bien que dès la définition moderne d'un tel genre par Thomas More, *l'eu-topos* (lieu parfait) est aussi un *ou-topos*, lieu qui n'a pas d'existence. Si la raison de notre auteur le sait fort bien, son désir d'absolu pré-oedipien ne

---

<sup>255</sup> Nerval prend appui de manière très opportune sur le texte historique de Silvestre de Sacy qu'il gauchit de manière très sensible. Certes, l'amour adelphique d'Hakem pour sa sœur est une pure invention mais la dimension sacrilège de son geste est bien présente dans l'hypotexte. Soupçonnant en effet sa sœur de libertinage, accusée par la rumeur publique « d'introduire des hommes chez elle et de s'abandonner à eux » (Silvestre de Sacy, *op. cit.*, p. 421), le calife « voulait la faire visiter pour savoir si elle était vierge. En conséquence, elle eut le projet de le faire périr. » Cette corrélation entre le geste profanateur et la punition mortelle n'est donc encore une fois pas une pure invention de notre auteur mais une habile transformation du texte source. En tout état de cause, cette mise en parallèle de l'hypotexte et du conte nervalien contribue à confirmer le lien de cause à effet entre la violence physique exercée à l'encontre de la femme et la sentence de mort.

<sup>256</sup> Jean-Michel Racault, *op. cit.*, p. 36.

saurait toutefois jamais l'admettre<sup>257</sup>. Certes, c'est bien une dimension utopique qui sous-tend le décentrement oriental, visée didactique entendant remettre en question les certitudes européennes les mieux établies. Ainsi que nous l'avons constaté, la projection dans un univers pseudo-oriental, l'expérience procurée par une histoire en train de s'écrire, permettent à notre auteur d'infléchir, de modifier la teneur de son message politique ou idéologique au sens large du terme. Toutefois, bien que l'observation des mœurs orientales puisse ouvrir sur une relativisation des normes étriquées et taboues régissant la sensualité en Occident, c'est bien sur ce dernier point que se grippe le récit nervalien. Il ne s'agit pas, bien au contraire, d'une frilosité pudibonde mais de la conscience d'une malédiction antérieure, fixation sur des scènes traumatisantes qui refont surface, système rebelle à toute inflexion. Sous n'importe quel soleil, l'amour terrestre nervalien est frappé de péché.

### Conclusion : les enjeux de la recomposition d'un même type, de Hakem à Adoniram.

Quels sont donc les enseignements principaux qu'a pu nous apporter la comparaison des destinées de ces deux figures de « chefs » : Hakem et Adoniram, *avatars* l'un et l'autre de l'archétype du grand homme, personnages indissociables d'un événement, d'une *révolution* au sens large du terme dont ils sont les instigateurs? Cette mise en regard nous a permis de montrer en premier lieu que le présent, l'actualité, représentait pour Nerval un matériau fécond pour réinterpréter, réinvestir le sens global d'une histoire perçue comme une matrice dramatique aux structures globalement constantes. Labile à toute influence, notre auteur exploite les données immédiates de l'histoire en train de se faire, y compris dans ses aspects les plus politiques, afin de les transposer, de les intégrer au sein de ses récits pseudo-orientaux. Proche en cela du philosophe Pierre-Simon Ballanche, notre auteur conçoit l'histoire comme un manuscrit palimpseste pour lequel le présent servirait à dévoiler progressivement un original obscurci. Nous avons par ailleurs pu déterminer en quoi le conte de 1847, quoique miné par des forces dialogiques divergentes, proposait non sans nuances l'exemple d'un triomphe terrestre des forces de la justice. Par opposition, en reconfigurant l'espace, inversant les signes tout en redéfinissant le rapport entretenu entre le grand homme et le peuple, le conte de 1850 éloigne davantage la perspective d'un succès des forces populaires. Pour autant, la leçon morale, en

---

<sup>257</sup> Rappelons la conclusion ambiguë du récit de More : [...] dans la République des Utopiens, il existe un très grand nombre de dispositions que je souhaiterais voir en nos Cités : dans ma pensée, il serait plus vrai de le souhaiter que de l'espérer. » (Thomas More, *L'Utopie*, édition et traduction d'André Prévost, Marne, 1978, p. 633.)

particulier politique, dont nulle figure auctoriale unique ne nous délivre explicitement la teneur reste problématique. Certes, *l'Histoire de la reine du matin*, en éloignant le peuple et le grand homme, semble proposer une leçon plus pessimiste que celle du fraternel calife Hakem, lequel par la grâce d'une parole prophétique efficace fait corps avec les malheureux qui constituent ses troupes. Au demeurant, le clivage des espaces, la multiplication des points de vue et des instances autoriales rendent illusoire toute leçon politique unilatérale. Au sein d'un monde postrévolutionnaire veuf de voix auctoriale transcendante, la parole sacrée s'est subdivisée en un foisonnement de babillages cacophoniques contradictoires. De manière encore plus complexe, dans ces récits où gît la question centrale de la révolution, les enjeux intimes s'entremêlent aux données historiques, en particulier dans *l'Histoire de la reine du matin* mais également ainsi que nous l'avons constaté dans *l'Histoire du calife Hakem* où ce sont deux trames narratives indépendantes qui semblent se chevaucher sans se conjuguer.

S'il est incontestable qu'une certaine interprétation politique puisse éclairer chacun de ces récits, elle est donc de type métonymique s'inspirant pour partie de la réalité, le message politique ne constituant quant à lui qu'une partie de sa signification. Certes, le conte nervalien est bien en partie *engagé* mais la réalité historique orientale librement interprétée n'est jamais un alibi pour critiquer l'Europe. On peut toutefois se demander si notre auteur n'envisage pas comme enjeu limite, limite au sens mathématique du terme, la possibilité d'assimiler, d'identifier destin individuel et destinée de l'univers, subsumées sous l'autorité suprême d'une raison transcendante. Le politique s'inscrirait alors dans une dimension non plus métonymique mais symbolique, l'événement politique ou historique à interpréter reflétant derrière un voile le sens total. C'est ainsi que se dessine une forme de logique propre au récit nervalien : tout en exhibant deux données incompatibles rationnellement, il s'agit de suggérer l'existence analogique d'un terme de comparaison émanant d'une logique transcendante.

Ainsi que nous avons tenté de le souligner dans les ultimes développements de notre deuxième partie, Nerval a en effet tendance à « assimiler sa propre histoire à celle de l'humanité »<sup>258</sup> pour reprendre les termes de Jacques Bony. Au demeurant, au sein d'un réel prosaïque, le sens unitaire recherché n'apparaît que sous la forme de débris épars. En convoquant au sein d'un même récit *romanzetto* amoureux chimérique et leçon didactique collective, notre auteur exhibe à la fois une faille rationnelle mais suggère également la possibilité qu'entre ces deux enjeux en apparence inconciliables une identité puisse exister, unité perdue qu'une autre forme d'intelligence, folie pour les humains, prophétie pour l'initié,

---

<sup>258</sup> Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 55.

serait à même de percevoir. Cette indissociation, enchevêtrement ou tentative de fusion, est d'ailleurs au cœur même de la structure de ses récits pseudo-orientaux. La solution de continuité entre une histoire d'amour souvent monstrueuse et complexe et le message historique que ces deux prophètes sont supposés véhiculer pour la communauté dont ils sont les bornes fondatrices est évidente. Comment articuler l'amour incestueux de Hakem pour sa sœur à la foi druse ? Comment intégrer les amours chimériques d'Adoniram au message allégorique franc-maçon pour lequel il représente l'allégorie d'une parole abolie à rechercher ?

## Chapitre 7. Histoire et chimères.

### Introduction :

Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions<sup>1</sup>.

L'une des illusions nervaliennes les plus récurrentes est de se s'imaginer avoir le pouvoir d'influer en tant qu'individu sur l'histoire générale. Cette conscience du caractère irrémédiable et tout puissant conféré à l'accomplissement de l'acte le plus anodin, lequel pourrait influencer voire révolutionner à la fois le présent mais aussi le passé et l'avenir de l'univers, trouve vraisemblablement sa source dans la structure mentale psychotique de notre auteur<sup>2</sup>. Il n'est sans doute pas sans pertinence de préciser que selon le professeur Pierre Dubor « la psychose [...] (est) une modalité de mentalisation caractérisant la non-séparation du sujet et de l'objet (sous le signe de la *fusion* et de la *non-personnation*) »<sup>3</sup>. Ainsi que nous l'avons affirmé à plusieurs reprises, notre tâche ne consiste pas à tenter de déterminer en quoi la logique du récit nervalien traduirait en termes littéraires la permanence de telles structures mais bien plutôt de nous demander comment notre auteur, en prenant appui sur cette architecture mentale implicite que nous ne devons pas méconnaître, traduit, sublime sous forme de mythe, psychodrame unique indéfiniment décliné, cette donnée morbide que l'existence lui impose. Comment donner forme, styliser, symboliser cette faille intérieure qu'est la structure psychotique?

En ce qui concerne la relation entretenue par notre auteur à l'histoire où s'interpénètrent les domaines politiques, historiques et psychanalytiques, nous envisagerons dans un premier temps de nous interroger sur les origines biographiques potentielles qui justifieraient une telle indissociation. Le drame familial personnel sur lequel Nerval fait invariablement retour, scène originaire de deuil et de désolation, s'intègre de manière inextricable à l'épopée nationale de la Révolution et de l'Empire. Ce besoin fondamental d'articuler la catastrophe du je au drame de la communauté se lit dans la tentative manifestée par notre auteur d'enchâsser l'histoire chimérique revisitée voire inventée des héros Hakem ou Adoniram à l'intérieur des destinées

---

<sup>1</sup> *NPI III*, p. 739.

<sup>2</sup> Citons comme exemple significatif ce passage d'*Aurélia* où le diariste proche d'une crise de paranoïa, se sent écrasé par l'infinie influence et sémantisme de chaque fait: « On l'a dit justement : rien n'est indifférent, rien n'est impuissant dans l'univers ; un atome peut tout dissoudre, un atome peut tout sauver ! » (*NPI III*, p. 741)

<sup>3</sup> Pierre Dubor, « Structure psychotique », *Psychologie pathologique théorique et clinique*, dir. J. Bergeret, Masson, Paris, 1972, 1998, p. 182.

collectives de lignées spirituelles dont ils représentent les figures fondatrices. Nous verrons ainsi en quoi, faute de pouvoir proposer sans incohérence une lecture strictement *allégorique* qui intégrerait rationnellement ces deux aspects, Nerval semble poser comme horizon herméneutique la possibilité d'une lecture que l'on qualifiera d'*anagogique* pour reprendre la terminologie de l'exégèse biblique.

Il s'agira ensuite pour nous de montrer qu'en s'appuyant sur une conception dramatique et narrative de l'histoire telle qu'un Thierry ou un Ballanche la concevaient, Nerval reproduit *ad libitum* la transcription d'une même scène originelle où évoluent des actants identiques en dépit de leurs oripeaux divers, catastrophe atemporelle où l'enjeu d'une rivalité amoureuse non exempte d'une dimension sexuelle au sens large du terme débouche sur la guerre. Le récit effectué par Kain à Adoniram au centre de la terre, véritable matrice narrative, nous semble synthétiser au plus juste le chimérique canevas amoureux nervalien. Pour achever ce chapitre qui aura souligné l'inextricable conjugaison de l'individuel et du collectif, nous évoquerons l'épisode de la mort des deux héros. Si cet événement peut être envisagé du point de vue de la collectivité comme une borne fondatrice, l'existence individuelle fécondant pour ainsi dire par cette mort la « race » élue, il apparaît également comme le châtement expiatoire d'un crime d'amour. Encore une fois, suivant l'exemple initié par Antonia Fonyi ou Michel Jeanneret, nous nous essayerons non sans prudence à faire appel à des concepts relevant de la psychanalyse. Il ne s'agira pas pour nous de les plaquer artificiellement sur un texte qui représente la *sublimation* des structures psychotiques mais bien plutôt de les envisager comme des supports à la mise au jour d'un soubassement mental singulier.

## 1 Au commencement était l'histoire.

Toujours, à ces époques, je me suis senti l'esprit frappé des images de deuil et de désolation qui ont entouré mon berceau<sup>4</sup>.

Le passage de *Promenades et souvenirs* a été souvent commenté : les crises de folie, cycliques, ressuscitent le souvenir maternel. Nous avons pu de notre côté essayer de montrer que c'était dans les crevasses du récit, c'est-à-dire par le biais de séquences visionnaires - transpositions stylisées de l'hallucination, greffées sur des motifs culturels- que le récit de la mère rejoignait la trame narrative du fils. Ce passage fameux présente également un autre intérêt. Le scripteur affirme en effet que lors de ses crises de démence, il retrouve les « images

---

<sup>4</sup> *NPI III*, p. 680.

de deuil et de désolation qui ont entouré son berceau ». Si ces scènes traumatiques se ravivent sous la forme d'images que l'adulte perçoit comme vécues dans son présent, rien n'indique qu'un nourrisson au berceau ait été à même de les percevoir de cette manière. On peut plutôt penser que c'est bien l'adulte qui se représente l'enfant qu'il était directement environné par le deuil et la désolation. Or, Gérard Labrunie né à Paris et élevé dans le Valois n'a connu de la violence des guerres napoléoniennes que leurs conséquences finales: l'irruption des cosaques en France, événement sur lequel il revient fréquemment. En 1815, notre auteur, sevré de tout berceau, avait déjà sept ans. Tout semble donc indiquer que Nerval, fidèle à la mère défunte voire consubstantielle à elle, s'imagine naissant lui-même au cœur des combats de Pologne ou de Silésie. C'est donc très logiquement que notre auteur, confondant la mort de sa mère avec sa propre naissance, sera attiré par l'Orient au sens large du terme. Son dernier long voyage consista d'ailleurs en un pèlerinage en Allemagne, véritable *nekuia* où, comme nous l'avons évoqué, il a pu écouter le témoignage de vieux soldats évoquant les milliers de morts des combats de Leipzig. Aux origines, notre auteur confond donc dans une même catastrophe le deuil maternel et le deuil national.

## 2 Brisures.

Cette aspiration à corréler la trame individuelle aux destinées d'un peuple se lit dans la tentative d'intégration des récits d'amour de Hakem et d'Adoniram au destin des communautés dont ils sont les bornes fondatrices. Quels rapports toutefois pourraient être établis entre l'histoire des amours adelphiques de Hakem et le culte druse tel qu'il pouvait se pratiquer au Liban ? Entre le combat d'un Adoniram déchiré entre son arc-boutement régressif à la reproduction de statues chimérique et ses amours pour la reine Balkis, d'une part, et les cérémonies franc-maçonniques telles qu'elles pouvaient se dérouler dans la France des années 1850, d'autre part ? De toute évidence, Nerval exhibe ce que Daniel Sangsue nomme une « brisure » textuelle :

Brisure : -Partie brisée, cassée. Cf. brèche, faille, fente, fragment. -Articulation par charnière de deux parties d'un ouvrage de menuiserie, de serrurerie, la brisure d'un volet<sup>5</sup>.

En tentant d'intégrer un récit d'amours chimériques à la leçon messianique collective, notre auteur, feignant de recouvrir la faille, souligne encore davantage son existence. Le modèle occidental le plus emblématique où des récits multiples s'intègrent harmonieusement pour

---

<sup>5</sup> Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, p. 68.

former un tout est évidemment la Bible. Pour reprendre les termes du socio-historien Edmund Leach :

Quelle que soit l'origine des histoires bibliques, leur synthèse les a transformées en unité<sup>6</sup>.

Parangon de ce processus intégratif, la vie et la passion du Christ, récit central, représentent la clé de lecture de l'ensemble, les autres récits étant dès lors soumis à une lecture *allégorique*, l'un des quatre procédés herméneutiques définis par la tradition patristique. Derrière les récits recueillis par exemple dans *l'Ancien testament*, se cacherait un autre sens, qu'il est possible de mettre en rapport avec la parole néotestamentaire<sup>7</sup>. Ainsi que nous l'avons affirmé, Nerval ne cherche pas à dissimuler la résistance présentée par son récit amoureux qu'il contraint à s'inscrire dans un schéma de type néotestamentaire, lequel correspondrait à la structure dialectique vie-mort-résurrection. Il n'est cependant aucune lecture *allégorique stricto sensu* qui puisse intégrer de manière rationnelle les pulsions amoureuses du calife Hakem pour sa sœur Sétalmulc au culte druse tel qu'il est évoqué par Silvestre de Sacy. En mettant bout-à-bout ces deux éléments difficilement compatibles, antagonistes, Nerval suggère toutefois l'existence d'un terme de comparaison caché, étranger à la froide rationalité ou à l'érudition, un sens que seule une pensée ésotérique serait à même de décrypter et que l'on pourrait nommer *anagogique*. Quatrième et ultime niveau herméneutique selon la tradition biblique, la lecture anagogique, *anagogikos* signifiant « élévation », accessible aux seuls exégètes, est chargée de dévoiler une partie des vérités eschatologiques. Toutefois, en ce qui concerne le récit nervalien, le secret serait bien moins à chercher dans les traditions des cultes francs-maçons ou de la doctrine druse mais dans les aspirations ou désirs les plus intimes de notre auteur. De la même manière que le *Nouveau testament* incite les Chrétiens à imiter le Christ, Nerval convie implicitement les Druses et les Francs-maçons tels qu'il les réinvente -et surtout ses lecteurs- à imiter les deux héros amoureux qu'il met en scène. Or, il est manifeste que les affinités nervaliennes sont exclusivement attachées aux religions maternelles dont l'Orient est le berceau et qu'il associe d'ailleurs à toutes les formes d'adoration de ce que Goethe appelle le « Féminin céleste », y compris la *Panagia* orthodoxe grecque<sup>8</sup>. Il eût ainsi été surprenant que notre auteur pose en emblème de ses deux contes orientaux les plus élaborés, alors qu'il dénigre par ailleurs la « trinité masculine », les deux figures strictement mâles d'Hakem et d'Adoniram. En

---

<sup>6</sup> Edmund Leach « The legitimacy of Solomon », *Archives européennes de sociologie*, Plon, t. VII, n°1, 1966, p. 60.

<sup>7</sup> Rappelons l'étymologie du terme « allégorie » : grec *allos*, autre, et *agoreuein*, dire. Dans une perspective exégétique, l'allégorie biblique, en énonçant une chose, en dit aussi une autre.

<sup>8</sup> *NPI II*, p. 248.

associant ces figures à leur *parèdre* féminine respective, Nerval intègre le drusisme et la franc-maçonnerie à une forme de néo-platonisme amoureux sous l'égide de la Vénus céleste ou de la Panagia grecque. Fondamentalement, la palingénésie nervalienne débouche sur des amours célestes. Dans une perspective néo-platonicienne, Sétalmulc ou Balkis idéalisées, épurées de leurs imperfections terrestres, rejoindraient ainsi les « mères saintes qui trônent au centre du monde, gardant et protégeant les types éternels des formes créées contre le double effort de la mort qui les change ou du néant qui les attire [...] »<sup>9</sup>. Il faut ici noter toute l'audace du voyageur nervalien qui féminise insidieusement des doctrines dont les emblèmes traditionnels étaient strictement masculins. Plus profondément, on peut même se demander si notre auteur, libre interprète du *Séthos* de l'abbé Terrasson, ne considère pas le martyr amoureux terrestre comme une série d'épreuves préfigurant le bonheur posthume<sup>10</sup>. De manière parfaitement cohérente, en dépit d'ailleurs des résistances qu'un réel prosaïque pouvait lui opposer, Nerval s'acharne à traquer en Orient toutes les formes encore visibles de culte païen, ou plus précisément d'une sexualité sacrée sous l'égide de Vénus ou d'Astarté, survivances mal étouffées derrière la chape de plomb du monothéisme. En posant comme point d'orgue à son récit de voyage la nuit du Ramadan où le sultan Abdul-Medjid, rétabli dans une puissance à la fois sensuelle et politique, procréé un nouvel héritier, notre auteur entend bien conjurer la malédiction adamique frappant la chair de péché. On ne sera d'ailleurs pas surpris que le diariste, ayant affirmé par ailleurs que « dans toute (la) doctrine (druse) on ne trouve point trace du péché originel »<sup>11</sup>, écoute avec la plus grande attention les confidences égrillardes d'un Marseillais assimilant les cérémonies au sein du *khaloué* druse à des orgies déguisées. Ainsi que nous l'avons affirmé, l'Orient apparaît en effet pour Nerval comme la possibilité de relativiser l'anathème pesant sur la question sensuelle, d'entreprendre une cure symbolique initiée de manière significative par la lecture d'une inscription grecque lue à Cythère : « Kardiôn Therapia »<sup>12</sup>, littéralement guérison des cœurs. Confondant sous la même loi du père la pudibonderie hypocrite d'un catholicisme qui condamnerait le corps et l'anathème intime qui lui interdit toute inscription dans une sexualité déculpabilisée, notre auteur se ment d'une certaine manière à lui-même, espérant déplacer par le décentrement géographique les

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1444.

<sup>10</sup> A ce titre, il est très significatif que Nerval, dans sa description des cérémonies isiaques directement inspirées par *Séthos*, invente de toutes pièces la récompense suprême réservée à l'impétrant : « Une femme, une vierge innocente, si jeune qu'elle semblait elle-même sortir d'un rêve matinal et pur ; si belle, qu'en la regardant de plus près on pouvait reconnaître en elle les traits admirables d'Isis entrevus à travers un nuage : telle était la créature divine qui devenait la compagne et la récompense de l'initié triomphant. », *NPI II*, p. 393.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>12</sup> *NPI II*, p. 242.

« conditions du bien et du mal »<sup>13</sup> comme l'affirme lucidement le scripteur d'*Aurélia*, alors que le mal s'est cristallisé dans la psyché. En tentant donc de sonder la faille sémantique exhibée par notre auteur entre le drame amoureux intime enchâssé et le récit didactique collectif enchâssant, nous sommes donc entrés au cœur du dilemme nervalien: juxtaposition de deux données contradictoires, suggestion d'une analogie qu'au demeurant la stricte rationalité n'est pas apte à interpréter.

### 3 La grande scène historique.

#### 3.1 L'énigme fatale.

Notre auteur considère à l'exemple de Pierre-Simon Ballanche l'histoire humaine comme le développement d'une même scène archétypale convoquant les mêmes actants<sup>14</sup>. Le philosophe de la *Palingénésie sociale* considère en effet comme fondateur l'événement historique, véritable matrice, évoqué par Tite-Live où la plébéienne Virginie est immolée par son père afin que son ordre puisse faire sécession<sup>15</sup>. Aux origines de l'histoire, on trouve donc un crime perpétré au sein de la même famille, déterminé par une division fondamentale de la société en deux races ennemies. Notre auteur revient à deux reprises dans ses feuilletons sur ce passage saisissant du meurtre de Virginie, morceau de bravoure de *La Formule générale de tous les peuples, appliquée à l'histoire du peuple romain* : « Il fallait pour affranchir le peuple de Rome une victime de leur sang. » commente notre auteur dans un article du 8 septembre 1845<sup>16</sup>. Persuadé lui-même de la partition de l'humanité en deux races ennemies<sup>17</sup>, Nerval prend appui sur les théories historiques *narratives* de son temps, s'y arc-boute pourrait-on dire, afin d'élaborer son mythe personnel tout en tentant de l'élucider. Confondant donc histoire de l'humanité et roman intime, notre auteur va sans doute encore plus loin que le Victor Hugo des *Petites Epopées* quand ce dernier affirme « c'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende »<sup>18</sup>. Il s'agirait bien plutôt pour Nerval d'écouter sa légende personnelle aux portes de toute l'histoire humaine, de toutes les légendes et de tous les mythes afin de projeter sous la forme d'un véritable psychodrame une scène archétypale, matrice de toutes les autres.

---

<sup>13</sup> *NPI III*, p. 696.

<sup>14</sup> Cf. *infra*, p. 15.

<sup>15</sup> Ce martyr originel n'est pas sans évoquer celui d'Iphigénie, mentionné par notre auteur dans le *Roman tragique*, actualisation particulière de l'histoire éternelle des mariages humains sans qu'on puisse toutefois lire dans cet exemple la bipartition des deux « races ».

<sup>16</sup> *NPI I*, p. 1020.

<sup>17</sup> Relevons parmi de nombreux autres exemples cette mention des *Carnets du Caire* : « Il arrive que les races se donnent rendez-vous (G. et Gibel). Le champ de Bataille varie » (*NPI II*, p. 853)

<sup>18</sup> Victor Hugo, « Préface », *La Légende des siècles*, Paris, Hetzel, 1859, p. XIII.

Rappelons à ce titre le célèbre passage d'*Aurélia* où le scripteur en proie au plus grand effroi exprime toute la démesure de cette herméneutique totalisatrice :

[...] tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie, et tu n'as pas compris. Les religions et les fables, les saints et les poètes s'accordaient à expliquer l'énigme fatale, et tu as mal interprété...<sup>19</sup>

Si le monde est fait pour aboutir à un beau livre selon Mallarmé, la tentation serait de croire pour un Nerval dans ses phases les plus exaltées que l'univers entier a pour vocation de lui soumettre une énigme, l'utilisation de l'article défini singulier indiquant de manière significative le caractère unique de ladite énigme. Tout l'enjeu de l'œuvre nervalienne serait donc de tenter d'en approcher le sens. Tel un metteur en scène, notre auteur met à distance sous forme d'actants à caractère allégorique les instances directrices de sa psyché. Avant de se livrer directement à l'expression assumée d'un je autobiographique, le Nerval de la période de composition du *Voyage en Orient* se projette donc en *avatars* allégoriques. Ainsi que nous avons tenté de le montrer, une telle distanciation, accessoirement assortie d'un dédoublement, lui permettent de cerner au plus près l'énigme mythique de ses origines. Comme l'affirme Jacques Bony: « l'auteur se livre d'autant plus que le récit est davantage tenu à une distance qui rend toute identification impossible. »<sup>20</sup> Il nous semble ainsi que Nerval reproduit avec variation une même scène archétypale qu'on pourrait qualifier au risque d'une simplification abusive de drame de la scission. A partir d'une catastrophe fondamentalement abstraite, atemporelle, d'une image abolie, Nerval extrait un drame. Cause ou conséquence de ce phénomène de la scission, le metteur en scène nervalien met aux prises deux instances masculines jalouses combattant chacune pour la possession d'un corps féminin qu'ils menacent de morcellement. De cet embryon de drame mythologique, Nerval tire toute sa philosophie de l'histoire, appliquant à l'humanité entière le fantasme intime de ses origines. C'est par exemple dans cette perspective qu'on pourra interpréter la dernière partie de la nouvelle *Pandora*. Après que le scripteur et un certain prince se sont livrés à une joute dont le caractère verbal est indissociable d'enjeux de puissance sexuelle, Pandora affirme au premier : « Vous avez fait de belles choses, me dit-elle, voilà l'Allemagne en feu pour un siècle. »<sup>21</sup> De la rivalité amoureuse découle la tragédie historique. En tentant d'analyser l'histoire racontée par Kaïn à son descendant Adoniram dans *l'Histoire de la reine du matin*, récit mythique que Nerval puise aux sources de diverses traditions, nous voudrions montrer qu'il représente l'une des tentatives les plus complètes de la part de notre auteur pour synthétiser les enjeux de son psychodrame

---

<sup>19</sup> *NPI III*, p. 729.

<sup>20</sup> Jacques Bony, *op. cit.*, p. 135.

<sup>21</sup> *NPI III*, p. 663.

originel. Encore une fois, nous ne négligerons pas l'apport de certains concepts appartenant à la psychanalyse.

### 3.2 Le récit de Kaïn : matrice archétypale.

Relevons donc en premier lieu un passage important de la narration effectuée par Kaïn à son descendant Adoniram:

[...]ce que tu ignores, c'est que la réprobation d'Adonaï, me condamnant à la stérilité donnait pour épouse au jeune Habel notre sœur Aclinia dont j'étais aimé. De là provint la première lutte des djinns ou enfants des Eloïms, issus de l'élément du feu, contre les fils d'Adonaï, engendrés du limon<sup>22</sup>.

Dans cet extrait, comme à son habitude, Nerval s'inspire de plusieurs sources. De façon générale, suivant la leçon du livre d'Hénoch, il détourne l'esprit des écrits saints monothéistes en attribuant la paternité de Kaïn à Eblis, c'est-à-dire à Lucifer dans sa version musulmane et à Adam celle d'Abel. Il est surtout important de noter que la malédiction divine telle qu'elle est présentée ici, consécutive au rejet de l'offrande de Kaïn, consiste à le rendre stérile. Nerval détourne ici très nettement un hypotexte précis: l'article « Cabil » de la *Bibliothèque orientale* de Barthélémy d'Herbelot. Dans cet article, si les enjeux du meurtre relèvent bien d'une jalousie amoureuse, rivalité absente de la Genèse chrétienne et de laquelle Nerval tire parti, il n'est jamais question de la stérilité de Kaïn. Nerval gauchit par ailleurs sensiblement les enjeux amoureux : alors que l'article de l'orientaliste classique mentionnait deux femmes, Lebuda promise à Kaïn et Aclima promise à Abel mais préférée par Kaïn<sup>23</sup>, Nerval synthétise les enjeux du litige autour de la seule Aclima. Quels seraient les enjeux d'une telle modification ?

Si l'on considère ce scénario comme représentatif des forces antagonistes œuvrant au sein de la psyché de notre auteur, il faudrait en premier lieu se demander quel intérêt paradoxal Kaïn *alias* Nerval tirerait de l'instauration de l'interdit portant sur la sexualité. En s'imposant cette castration symbolique, Kaïn se dédouble d'une certaine manière en Abel, son avatar matériel, rôle que dans d'autres passages de son œuvre Nerval fait jouer à celui qu'il nomme

---

<sup>22</sup> *NPI II*, p. 724.

<sup>23</sup> Nous relevons les passages de l'article de la *Bibliothèque orientale* sur lesquels s'est appuyé notre auteur : « Cabil ». « [...] Lorsque ces enfants furent en âge de puberté, Adam les voulut marier et donner à Caïn la jumelle d'Abel et à Abel celle de Caïn pour femmes. Le choix que fit Adam ne plut pas à Caïn parce que sa sœur Aclima était beaucoup plus belle que Lébuda et il disait qu'ayant été déjà ensemble dans le même ventre il était juste qu'ils fussent aussi dans le même lit. » (Barthélémy d'Herbelot de Molainville, *Bibliothèque orientale ou dictionnaire universel [...]*, Paris, Compagnie des Libraires, 1697, p. 222) A la suite de cette revendication, Adam propose aux deux frères de s'en référer au jugement divin, l'enjeu de l'offrande à Jéovah s'inscrivant donc au sein d'une rivalité amoureuse. On voit de quelle manière Nerval a su tirer parti de cette variante notable par rapport au texte biblique.

« ferouër »<sup>24</sup>. De fait, la rébellion, sans cesse amorcée, sans cesse avortée, qui s'apparente donc à une revendication phallique face à un père tout-puissant comprend aussi le risque de reproduire le geste sexuel toujours sadique, nécessairement assimilé à un viol, lequel a amorcé toute division. Kaïn précise ainsi qu'Héva avait été « bannie du Paradis pour l'avoir mis au monde. » De la même manière, c'est pour se rebeller contre cet interdit qui l'émascule que Kaïn fomenta la révolte des djinns contre les fils d'Adonai, prodrome à son fratricide. La sexualité dans l'univers nervalien représente en effet un principe de chute mais surtout de division, de morcellement, corollaire à tous les épanchements dont la catastrophique coulée de la mer d'airain représente l'une des manifestations les plus significatives. Les expressions « Incontinence de l'imagination »<sup>25</sup>, « épanchement du songe dans la vie réelle »<sup>26</sup>, « transport au cerveau »<sup>27</sup> métaphorisent cette hantise de la non-maîtrise dont il ne faut pas exclure l'aspect spécifiquement sexuel<sup>28</sup>. Poser les bornes d'un implacable principe de castration, collusion-barrage du père, matérialisé par la création d'un double permet donc d'éviter ce risque de dilution mortifère. C'est à ce niveau qu'un apport notionnel de type psychanalytique pourrait nous éclairer. En effet, s'il semble légitime de parler de « déni » pour caractériser la hantise nervalienne portant sur l'acte sexuel, la création artificielle d'un double représenterait le dernier rempart permettant au sujet d'éviter le morcellement schizoïde. Relevons, ainsi, les précisions apportées par Pierre Dubor :

Le dédoublement du moi (mécanisme essentiellement psychotique) opère une amputation plus sérieuse : une partie du Moi va demeurer en contact opératoire avec la réalité non-gênante pendant qu'une autre partie de ce même Moi va perdre tout contact avec cette réalité dans ce qu'elle présente d'angoissant pour lui, cherche à dénier tous les aspects trop angoissants et, au besoin, reconstitue (délire) en compensation (une néoréalité) plus rassurante et plus désirée à la fois.

Le dédoublement du Moi demeure donc le dernier rempart contre le grand éclatement psychotique, la perte des limites du Moi [...] <sup>29</sup>.

Interdit portant sur une sexualité qui menacerait l'intégrité, abandon du faix de la chair par un dédoublement protecteur, telles sont donc les conditions imposées par la dure loi d'Adonai. Or Kaïn, anticipant le destin de son descendant Adoniram, transgresse l'interdit. De

---

<sup>24</sup> Dans le chapitre que nous consacrons au *ferouer* (2, 1), nous évoquons cette figure-fonction du rival de manière plus approfondie.

<sup>25</sup> *NPI II*, p. 546.

<sup>26</sup> *NPI III*, p. 699.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 809.

<sup>28</sup> Relevons, ainsi, ce passage significatif de l'épisode de la coulée de la mer d'airain, épanchement du magma sacré au sein du réel profane : « Tout à coup Adoniram s'aperçoit que le fleuve de fonte déborde ; la source béante vomit des torrents ; le sable trop chargé s'écroule : il jette les yeux sur la mer d'airain ; le moule regorge ; une fissure se dégage au sommet ; la lave ruisselle de tous côtés. Il exhale un cri si terrible que l'air en est rempli [...] » (*NPI II*, p. 715)

<sup>29</sup> Pierre Dubor, *op. cit.*, p. 106.

toute évidence, le récit précité est porteur d'une faille, d'une ellipse volontaire. Comment Kaïn stérile aurait-il pu être à l'origine d'une lignée? Quelles relations a-t-il entretenu, une fois Habel tué, avec sa sœur Aclima dont, nous précise Nerval en transformant le texte de d'Herbelot, il « étai(t) aimé »?<sup>30</sup> Le récit joue manifestement sur une identité entre revendication phallique, consommation terrestre de l'amour et versement du sang, crime, ainsi qu'en témoigne l'expression proche de l'oxymore proférée par Adam « C'est [...] toi qui a enfanté le meurtre »<sup>31</sup>. D'autres failles apparaissent encore à la lecture du texte. A l'inverse du Kaïn byronien sûr de son fait, celui de Nerval est quant à lui bourrelé de remords ainsi qu'en témoigne le passage suivant : « Kaïn roula sur le sol et les convulsions du désespoir lui déchiraient la poitrine. » La raison en est spécifiée par Adam: en tuant Habel, son frère a versé et profané le sang d'Héva, portant donc atteinte au corps maternel<sup>32</sup>. Si l'on synthétise la série d'identités qui parcourent le passage, on peut donc mettre en parallèle revendication phallique, acte de chair et profanation du corps maternel. En filigrane, nous voyons donc se dessiner le cercle vicieux des amours nervaliennes tel que nous l'avons déjà décrit: en choisissant la femme de chair et de sang -fût-ce sa propre sœur jumelle- Kaïn profane la mère. Aussi ne sera-t-on pas étonné que cette dernière ait été « tout à son Habel », anticipant sur le futur crime de son premier fils. On pourra par ailleurs se demander si la revendication phallique de Kaïn n'aurait pas partie liée avec un désir incestueux non pas pour la fille mais bien pour la mère, par le biais indirect d'une sœur-jumelle. Le texte de d'Herbelot nous précise en effet, évoquant Kaïn : [...] il disait qu'ayant été déjà ensemble dans le même ventre il était juste qu'ils fussent aussi dans le même lit [...] » Dans les très courtes notes qu'il consigne dans ses carnets, Nerval prend soin de s'attarder sur ce détail, recopiant l'hypotexte qu'il tronque : « [...] Il disait que sa sœur et qu'ayant été [...] »<sup>33</sup>. Nul doute que cet élément ne l'ait intéressé. En aimant cette sœur-jumelle, Kaïn n'aurait-il pas tâché, en reproduisant l'androgynie primitif, de réintégrer de manière chimérique le ventre maternel partagé avec elle et désormais interdit? Rappelons cette invocation adressée par notre auteur dans un texte de notes manuscrites où c'est bien à la mère universelle qu'il s'adresse: « Ô ma mère, Héva ! »<sup>34</sup> Nous reviendrons sur cette problématique complexe dans notre chapitre 2.1, en nous interrogeant sur les enjeux liés à la tentative de contournement oriental du désir incestueux tabou.

---

<sup>30</sup> Rappelons que dans la célèbre pièce *Caïn* de lord Byron Hénoch est le premier enfant de Caïn et de sa soeur-épouse qu'il nomme Adah.

<sup>31</sup> *NPI II*, p. 724.

<sup>32</sup> « Dieu poursuit, dans mes enfants, le sang d'Heva dont tu sors et que tu as versé ! », *NPI II*, p. 724.

<sup>33</sup> *NPI II*, p. 866.

<sup>34</sup> *NPI III*, p. 777.

Quelle leçon nous prodigue donc le récit allégorique de Kaïn? Il indique d'une part qu'au cœur de la matrice nervalienne, une force de blocage vise à interdire l'accès à la génitalité. Transgresser l'interdit en assumant cette sexualité coupable équivaut à profaner le corps maternel. Accéder à la génitalité correspond, en effet, à scinder l'objet total du narcissisme primaire, à assumer la partition symbolique qui dégrade la Mère en femme ainsi qu'à reproduire la scène traumatique initiale. Frapper le père -en revendiquant un phallus- équivaut à diviser la mère et donc à se frapper soi-même dans la mesure où la régression propre à la crise psychotique renvoie le sujet à une époque où les limites entre lui et l'objet maternel étaient encore mal définies<sup>35</sup>. Toute inscription au sein de la matière, fût-ce sous l'égide du génie créateur, correspond, ainsi, au risque de diviser, de tronçonner le corps de la mère. En tuant Habel, blessant le père, Kaïn violente la mère car le sang d'Habel est le sang maternel. Consubstantiel à la mère totale dont l'agression phallique a fantasmatiquement attenté à l'intégrité, l'actant masculin sujet du psychodrame, coupable de sacrilège, est lui aussi menacé de morcellement, de volatilisisation. On comprend donc aisément pourquoi le récit nervalien, erratique, est scandé par un rythme syncopé: alternat pérenne entre motion phallique rebelle et repli protecteur. Fondamentalement, le geste de révolte que nous avons déjà évoqué plusieurs fois -repli protecteur vers la terre suivi de la motion agressive en direction du Ciel- ne peut déboucher sur le meurtre du père<sup>36</sup>. Ce fantasme de rébellion avortée est corrélatif au déchaînement des violences historiques. Citons pour finir l'exemple fameux tiré d'*Aurélia*, familier aux études nervaliennes, peut-être le plus représentatif où la puissance masculine -cette revendication virile et violente adressée au père- débouche sur la troncation à l'infini du corps féminin, conséquence de cette guerre perpétuelle mettant aux prises deux frères ennemis. De manière inextricable vie psychique et sens de l'histoire humaine se conjuguent au sein de la conscience de notre auteur :

Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en lettres de sang. Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre ; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus, présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes [...] C'était l'histoire de tous les crimes [...] Voilà, me disais-je, ce qu'a produit la puissance déferée aux hommes. Ils ont peu à peu détruit et tranché en mille morceaux le type éternel de la beauté, si bien que les races perdent de plus en plus en force et perfection<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Dans notre chapitre 2.1, nous envisagerons en quoi les « Mémoires » d'*Aurélia* mettent en scène un retour régressif -ou eschatologique selon la perspective envisagée- à la consubstantialité entre le je, le Père et la Mère, trinité constitutive de ce mode régressif d'être que Freud a nommé Thanatos.

<sup>36</sup> Nous suivons absolument la leçon proposée par Antonia Fonyi quand elle affirme : « Partout, les situations triangulaires sont de fausses situations oedipiennes, des rivalités qui ne s'organisent jamais en conflit. », « Histoires d'un amour erratique », *op. cit.*, p. 163.

<sup>37</sup> *NPI III*, p. 744.

C'est bien à la « puissance déferée aux hommes », c'est-à-dire à l'expression polymorphe du désir masculin qu'il faut imputer la guerre, attentat à l'intégrité de la terre-mère. En s'identifiant à Kaïn, Nerval s'inscrit organiquement dans une lignée maudite, participant de « tous les crimes ». Cette même scène de viol et de mutilation se retrouve déclinée avec variation dans différents passages de l'œuvre nervalienne. Chaque tentative pour s'affranchir d'une loi du Père qui interdit toute forme de fécondité (sexualité, progrès scientifique et technique, *efficace* du mot pour l'écrivain) est associée à l'expression d'une forme de violence sadique exercée à l'égard de la mère, violence irrémédiablement suivie d'une punition capitale. Paradoxalement, tout *art* émergé à la surface terrestre s'exprime sous la forme d'une mutilation, par le vecteur d'une arme, motif polymorphe indéfiniment décliné. Sitôt qu'il amorce le geste de rébellion, le héros nervalien reproduit en prenant sa place l'acte mortifère du « père terrible » pré-œdipien<sup>38</sup>. Après avoir envisagé en quoi le récit de l'aïeul Kaïn représentait l'archétype de tout récit nervalien, nous verrons à présent en quoi la mort des deux personnages Hakem et Adoniram, nécessaire et vraisemblable, correspond à la punition de leur rébellion, sanctionnant en particulier leur crime d'amour.

#### 4 La mort expiatoire : mourir d'aimer.

De quoi meurent, ainsi, le calife Hakem et Adoniram ? Loin d'être absurde, le châtiment qui s'abat sur eux s'inscrit parfaitement dans la logique du récit. Certes, en ce qui concerne la mort du maître-ouvrier, elle répond à une convergence de facteurs: éloignement misanthropique du grand homme et de ses troupes, jalousie de Soliman, déterminisme d'une époque et d'un lieu où le génie n'a pas de place. Cependant, de façon générale, elle sanctionne la tentative du héros consistant à avoir voulu dès ce monde-ci « réaliser (ses) rêves »<sup>39</sup>, misant sur la sacralité de la matière. En tâchant, à l'image des ouvriers rencontrés par le scripteur d'*Aurélia*, de « féconder l'inerte matière »<sup>40</sup>, Adoniram le créateur a voulu imprimer sa marque à l'épiderme terrestre frappé de malédiction. Exhibant à la surface prosaïque le trésor sacré et tabou de la grotte matricielle, il laisse un monument, objet des foudres du dieu vengeur. Redoublant le geste de rébellion de l'architecte-statuaire, l'amant de Balkis a bravé l'anathème qui voue sa race à la stérilité depuis l'ancêtre Kaïn, consommant dans des noces terrestres son hymen avec la fille

---

<sup>38</sup> « Entre le père terrible et la mère archaïque il n'y a de place que pour la psychose. », Antonia Fonyi, *op. cit.*, p. 210.

<sup>39</sup> Evoquant ces *Illuminés* dont il propose une série de biographies, le préfacier souligne le danger utopique de tenter de réaliser ses rêves ici-bas, tout en se gardant au demeurant bien de le condamner, exprimant en outre un avis implicitement politique : « Loin de moi la pensée d'attaquer ceux de leurs successeurs qui souffrent aujourd'hui d'avoir tenté trop follement ou trop tôt la réalisation de leurs rêves. », *NPI II*, p. 885.

<sup>40</sup> *NPI III*, p. 719.

des Hémiarites. Pour toutes ses raisons, le génie rebelle à la loi devait nécessairement mourir. Si le châtement qui frappe donc Adoniram pourrait apparaître comme excessivement injuste aux yeux du lecteur, il n'en répond pas moins à la justice immanente du récit nervalien: en tentant de se hausser à la hauteur du dieu père Adonai, le fils trahit et violente symboliquement la matrice. En amorçant le geste rebelle du parricide, Adoniram, endossant la défroque criminelle du « vieux père », est voué à reproduire l'étreinte stérile d'Ouranos à Gaïa ou de Kneph à Isis. Aussi avons-nous pu constater à quel point le génie créateur dominé par l'*hybris* pouvait être porteur d'une irrépressible violence: viol symbolique de l'hymen maternel, meurtre barbare de son disciple Benoni, profusion de morts due à une monstrueuse vanité.

La mort symbolique et expiatoire d'Adoniram a donc une portée littéralement cathartique et les armes utilisées pour l'assassiner ont valeur symbolique. A la « massue » homicide avec laquelle Adoniram enfonce la matrice et lui arrache ses organes, séquence que nous avons pu rapprocher de ce que Freud nomme la « scène primitive », s'oppose le « marteau », outil du réparateur donné par Tubal-Kaïn. C'est de manière significative avec un même marteau que l'assassin Méthousaël fracasse le crâne d'Adoniram. Le passage de l'existence individuelle marqué du sceau du péché à la virtualité de la vie collective correspond à la transfiguration symbolique de l'arme. La « massue » qui profane la terre, le « crochet » qui embroche Benoni, signes de malédiction qu'on pourrait rapprocher de la cauchemardesque « mécanique »<sup>41</sup> exhibée par Sylvie au scripteur de la nouvelle éponyme, se transfigurent en symboles communautaires. Les armes du crime: marteau, ciseau, compas, tout comme le mot sacré « Makbénach » s'arrachent à l'arbitraire du signe pour s'immobiliser, se crypter sous la forme d'emblèmes collectifs.

De la même façon qu'Adoniram meurt pour avoir fait s'épancher le « songe dans la vie réelle », le calife Hakem connaît lui aussi une mort expiatoire parfaitement logique et nécessaire. Si la révolution politique qu'il a conduite s'est conclue par un triomphe carnavalesque des valeurs de la marge, son intrigue amoureuse s'achève par un assassinat. Ainsi que nous l'avons constaté, Nerval dissocie ici un récit politique où se dessine l'espoir fraternel et égalitaire d'une victoire des forces populaires et une intrigue amoureuse figée dans ses structures. La « boucherie »<sup>42</sup> qui met fin aux jours de Hakem ne sanctionne pas, du moins pas directement, les milliers de morts dont le calife s'est rendu coupable en instaurant un tribunal révolutionnaire mais son crime amoureux. Frappé par Yousouf, bras armé de sa sœur Sétalmulc, il meurt pour avoir tenté de mettre à exécution son projet de mariage adelphique. En voulant

---

<sup>41</sup> *NPI III*, p. 559.

<sup>42</sup> *NPI II*, p. 562.

toucher du doigt son idéal, le calife l'a profané. Passant outre toutes les limites symboliques que la société musulmane interpose entre l'homme et la femme, violant les portes du harem, dévoilant l'intimité taboue, Hakem a brisé l'unicité fixée de son rêve sacré. L'expression d'une libido, frappée de l'éternel anathème qui voue les héros nervaliens à la stérilité, opère une sécession au sein de sa personnalité. En exprimant son désir monstrueux, s'approchant donc de la femme, quittant le mode contemplatif de la fascination pour l'image, il prend le risque de la laisser s'émanciper de la crypte figée où son fantasme l'avait enfermée. La « proie » emportée « dans la solitude »<sup>43</sup> par laquelle se caractérise l'amour nervalien s'échappe en se métamorphosant. Conséquence de cette intolérable sécession où derrière l'*imago* maternelle la femme réelle manifeste son autonomie, le sujet se scinde. Arcbouté à l'image éthérée de l'indifférenciation régressive, le calife châtie son désir coupable en s'éthérisant, laissant à son rival et frère symbolique Yousouf la charge d'occuper la place terrestre. Le phénomène opérant au sein de sa psyché s'apparente à ce que Freud a nommé *das Unheimliche*, c'est-à-dire l'intrusion de l'étranger au sein du familier<sup>44</sup>. Tel est le sens de la cérémonie dans laquelle Sétalmulc, d'objet strictement encrypté, s'émancipe en « donnant une fête » chez le calife « en l'honneur d'un hôte inconnu »<sup>45</sup>, véritable cambriolage du fantasme familial. Il faut dès lors que le calife passe par le point de vue de son double afin qu'il ouvre les yeux et prenne conscience de l'irréductible féminité de son objet d'amour, contenu jusqu'ici dans les rets d'un fantasme androgyne. Seul, en effet, le *ferouër* donne la parole à une Sétalmulc irréductiblement terrestre « au regard chargé de langueur et de volupté »<sup>46</sup>, laquelle renvoie le calife à son statut de monstre. Relevons les propos de la princesse :

Je suis perdue ! Derrière le rideau de la porte, j'ai vu briller les prunelles d'azur qui ne pardonnent pas. [...] celui dont je dépends saurait inventer pour moi des supplices à épouvanter la méchanceté des dives, à faire frissonner d'épouvante les damnés du fond de l'enfer<sup>47</sup>.

Résultat de ce tourbillonnant jeu de miroir, le calife prend lui-même conscience de son aliénation, renonçant *in extremis* à son projet de mariage. Meurt-il, à l'image du Fabio de

---

<sup>43</sup> « En quittant la maison de Mme Carlès, j'ai emporté mon amour comme une proie dans la solitude. », *NPI II*, p. 514.

<sup>44</sup> Nous reviendrons de manière plus approfondie sur cet aspect d'« inquiétant familial » (*das Unheimliche*, expression traduite approximativement en français par Marie Bonaparte par la célèbre formule « l'inquiétante étrangeté ») dans la deuxième partie de notre exposé. Nous pourrions en particulier envisager d'interpréter la mise en scène par Nerval du personnage stéréotypé du double rival (ce « ferouër » présent essentiellement dans *l'Histoire du calife Hakem* et qui sera également évoqué dans *Aurélia*) dans un sens proche de celui que Freud confère au double dans *l'Homme au sable* d'Hoffmann, auteur, on le sait, prisé par Nerval.

<sup>45</sup> *NPI II*, p. 556.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 561.

<sup>47</sup> *Idem.*

l'*intermezzo* Corilla, d'avoir fait s'évanouir en l'approchant de trop près « la belle image que l'âme de l'amant s'était plu tous les jours à parer d'un nouveau prestige »<sup>48</sup>, n'ayant donc plus rien à faire sur la terre ? Ne faudrait-il pas plutôt prendre le problème dans le sens inverse et nous demander si ce n'est pas l'intolérable culpabilité pesant sur le désir terrestre qui l'a conduit à échafauder ce fantasme platonique ? Relevons encore une fois ce passage emblématique où se chevauchent l'expression de la concupiscence et sa mise à distance protectrice :

Ses gestes étaient des gestes de fantôme. [...] Il s'avança vers Sétalmulc plutôt porté par la volonté que par des mouvements humains, et, quand il fut près d'elle, il l'enveloppa d'un regard si profond, si pénétrant, si intense, si chargé de pensées, que la princesse frissonna et croisa ses bras sur son sein, comme si une main invisible eût déchiré ses vêtements<sup>49</sup>.

Intégré au sein d'un réseau sémantique où se lit le champ lexical du viol et de la violence, la profanation dont se rend coupable le calife rend nécessaire une issue fatale expiatoire. Alors que le « glaive » et la « parole armée » ont mené au triomphe sa révolte politique, c'est bien son œil ithyphallique qui est castré par le poignard de son double Yousouf. S'appuyant sur le mémoire historique de Silvestre de Sacy où Sit-al-mulk est présentée comme une femme débauchée et criminelle, Nerval intègre ce personnage à l'intérieur d'un schéma actantiel constant dans son œuvre<sup>50</sup>. La violence manifestée par la Sétalmulc nervalienne n'est qu'à la hauteur de l'agression libidinale dont elle a été la victime ou plutôt de l'intensité de la culpabilité qu'elle a pu faire naître dans la psyché du personnage masculin.

Il est très sensible au lecteur que cette histoire d'amour chimérique ne peut que très difficilement s'intégrer à l'intérieur de ce qui serait le crédo de la religion druse, laquelle, pour être syncrétiste, n'en réclame pas moins une forme minimale de cohérence. Il faut ici bien distinguer la démarche de notre auteur de celle de l'orientaliste Silvestre de Sacy dont il tire la majorité de ses sources. Exposant successivement la vie du calife Hakem puis l'historique et les fondements de la religion druze, Sacy ne tient évidemment en aucune façon à établir une cohérence doctrinale. Il nous indique au demeurant qu'Hamza, l'instigateur et propagateur de la religion unitaire, a su tirer parti de la folie mégalomane du calife Hakem afin de l'ériger au centre de sa doctrine, quitte pour cela à réviser entièrement les données factuelles. Ainsi que nous avons tenté de le montrer, la démarche nervalienne se démarque sensiblement de celle de

---

<sup>48</sup> *NPI III*, p. 435.

<sup>49</sup> *NPI II*, p. 539.

<sup>50</sup> Relevons ce qu'indique le mémoire de Silvestre de Sacy : « (Sit-Al-Mulk) eut recours à un des principaux cheiks de Kétama nommé Yousouf, fils de Dawas. [...] suivant un historien, elle lui promit de l'épouser. [...] (elle) fit périr Abn-Dawas (Yousouf) et tous ceux qui avaient eu quelque part à l'exécution du complot. », Silvestre de Sacy, *op. cit.*, pp. 421 et 428. Supprimant tout ce que le personnage de la princesse présente de monstruosité gratuite, Nerval corrèle directement ses actes à l'atteinte sexuelle dont son frère se rend coupable.

l'historien. En exhibant la solution de continuité rationnelle entre la romance chimérique et la destinée communautaire, il suggère une lecture analogique transcendante, suggérant que derrière la disparate apparente puisse exister une vérité supérieure.

### Conclusion: pensée analogique, brisures et *anankè*.

Au cœur de la démarche archéologique nervalienne, l'histoire fantasmée des origines intimes s'entrelace de manière indissociable à l'histoire du monde. Dès lors, coexistent au sein du même récit deux dimensions logiques indépendantes. Ainsi que nous l'avons évoqué dans le chapitre 6, l'interprétation politique est non seulement envisageable mais même explicitement sollicitée par le texte. Tirant son matériau pour partie du réel, y compris dans son aspect le plus ponctuel, le conte oriental revêt une dimension pour partie idéologique, s'inscrivant en particulier dans le régime utopique. Cette présence partielle de la dimension idéologique et polémique au sein du récit pourrait donc être qualifiée de métonymique. A cette dimension parfaitement rationnelle se superpose invinciblement la pensée symbolique ou analogique, laquelle renvoie à une forme totalisante de conception du monde. Il s'agit non seulement de considérer à l'instar des historiens modernes que présent et passé s'éclairent mutuellement mais que tout, littéralement, fait sens. Fondamentalement, la pensée nervalienne s'apparente à une holistique: « théorie selon laquelle l'homme est un tout indivisible qui ne peut être expliqué par ses différents composants isolés les uns des autres »<sup>51</sup>.

Cette juxtaposition entre rationalité métonymique et spiritualisme analogique pourrait bien être à l'origine de la tendance chronique manifestée par notre auteur à exhiber la solution de continuité entre éléments en apparence incompatibles: récit amoureux et leçon collective, inscription de bribes textuelles à l'intérieur d'autres récits, tout en pariant pour que le collage puisse ouvrir sur la synthèse. En soulignant la frontière, le clivage, Nerval montre du doigt la possibilité et la nécessité d'une unité, parole sacrée perdue que seul un autre mode d'accès à la signification, point aveugle et tropisme inaccessible à la raison, permettrait de retrouver. Cette recherche éperdue d'un sémantisme absolu est corolaire à une conception déterministe de l'existence. S'il est aussi urgent mais également aussi angoissant de décrypter le réel, c'est qu'aux origines, derrière les couches qui opacifient le palimpseste, se tapit un drame, archétype de tous les autres. « Formule générale » historique selon Ballanche ou « scène originaire » selon la psychanalyse moderne, laquelle devait advenir un demi-siècle après la mort de notre auteur,

---

<sup>51</sup> « Holisme », *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., dir. Alain Rey, Paris, Robert, 1996, p. 1723.

cette matrice unique dont le récit de Kaïn nous semble un des exemples les plus purs, a pour vocation de remplacer, sous la forme d'une scène allégorique, une image manquante. Sans doute pourrait-on parler chez Nerval d'une tentative chronique visant à scénariser ce que Freud nomme « la représentation insupportable »<sup>52</sup> non symbolisée et qui fait retour par le biais de l'hallucination psychotique. Ce canevas matriciel, mythe personnel enté sur les légendes, met en scène la catastrophe du désir. Toute poussée d'Eros -ou d'Anteros- récusant la loi du père qui le voue à la stérilité fait ressurgir ce que Freud nomme la « représentation insupportable ». L'amour nervalien s'écrit en effet en lettres de sang le long des spires d'un ouroboros primitif, baiser mortifère, viol symbolique ou mutilation première. S'il est donc vital de rechercher l'unité perdue, il est tout aussi fondamental d'éviter d'atteindre le but chimérique, point aveugle associé au désir incestueux tabou, prodrome au morcellement identitaire.

---

<sup>52</sup> Sigmund Freud, « Les psychonévroses de défense (Essai d'une théorie psychologique de l'hystérie acquise de nombreuses phobies et obsessions et de certaines psychoses hallucinatoires) », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 12.

## Conclusion partielle : ouvrir le cercle ?

Ce que j'écris en ce moment tourne trop dans un cercle restreint. Je me nourris de ma propre substance et ne me renouvelle pas<sup>1</sup>.

[...] un Dieu. [Seuls ?] nous ne perdons pas le sentiment de notre [syntaxe ?] en concentrant nos rayons. [A deux le monde se séparerait. A 3 ?] Peut-être nous reposerions-nous<sup>2</sup>.

Les [Dieux] sont des sphinx et tirent puissance d'une idée dont la solution les tue<sup>3</sup>.

Comment tenter de résoudre l'équation sans solution que posent les deux aphorismes des *Carnets du Caire* sur lesquels nous nous sommes attardés et que nous citons à nouveau en épigraphe à ce chapitre conclusif? Comment transposer sous une forme narrative la figure géométrique du cercle que cryptent ces deux fragments manuscrits et dans laquelle semble circonscrit l'univers nervalien? Tel est l'un des enjeux majeurs de la mise en intrigue, essai pour mettre en rôle le réel, tentative pour convertir l'asémantisme ou l'absurdité du matériau de vie en structures signifiantes. C'est en effet en mettant en syntaxe sous la forme d'une phrase narrative unique, c'est-à-dire en articulant dans un temps recomposé des syntagmes narratifs hiérarchisés que notre auteur, tel un démiurge, entame une tentative visant, sous l'égide du calife Hakem, à « chercher un sens aux scènes bizarres »<sup>4</sup> qui peuplent sa mémoire ou plus globalement à conférer une unité à cette « singulière existence »<sup>5</sup> dont seul un Dieu inconnu et insondable pourrait détenir le secret. Rappelons à ce titre le constat sans appel posé dans l'article *Paradoxe et vérité* du 2 juin 1844 : « [...] Dieu ne se laisse pas comprendre. » que redouble cet autre : « Les causes matérielles ne sont que des effets ; l'homme n'arrivera jamais à la vraie connaissance des causes »<sup>6</sup>.

L'œuvre nervalienne illustre donc à merveille le caractère linguistique du récit tel que Roland Barthes a pu tenter de l'établir dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*, travail de structuration et d'hiérarchisation visant à substituer le logique au chronologique :

Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par [...] <sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> « Lettre à George Bell, début de décembre 1853 », *NPI III*, p. 834.

<sup>2</sup> *NPI II*, CC [9v°], p. 854.

<sup>3</sup> *Ibid.* CC [7v°], p. 850.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 558.

<sup>5</sup> *NPI III*, p. 610.

<sup>6</sup> *NPI I*, p. 811.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 10.

Créer un système, rédiger ce livre « infaisable » qui unifierait sous l'égide d'une raison transcendante le caractère littéralement monstrueux de l'existence, telle est bien la fonction du *mythos* nervalien, déclinaison d'une phrase narrative une et unique aux syntagmes constants. Entreprise démiurgique pour structurer le réel, certes, mais également et dans le même temps mise à jour et systématisation d'une aporie: au strict clivage topographique opposant une zone virtuelle hors du temps et de l'espace à un réel déchu correspond la tension dialectique mettant aux prises attrait pour une Vérité inaccessible et conscience de son abolition terrestre. En nous attachant à analyser les règles sous-jacentes et tacites qui structurent la kaléidoscopique relation viatique orientale nervalienne, nous avons donc pu en premier lieu envisager en quoi les questions de l'espace, du temps et du sens, représentant des enjeux parallèles et confondus, posaient les bases d'une situation figée proche de la sclérose. Bien avant les ultimes écrits, notre auteur, déjà, se nourrissait « de (sa) propre substance ». Or, si la structure ne saurait changer, il reste la possibilité consistant à jouer sur les variables d'ajustement.

Si l'univers nervalien tel qu'il apparaît dans son œuvre est bien inscrit dans un indépassable cercle vicieux au sein duquel le personnage protéiforme oscille entre désir nostalgique de l'un et hantise panique de la profanation duelle, le rythme syncopé et alternatif que matérialise le voile oriental féminin s'ouvrant puis se refermant représente la possibilité d'un ébranlement de ces structures enkystées. Le mouvement et le rythme, qu'allégorise l'entrebâillement du *borghot* ou du *feredjé* des femmes musulmanes, apparaissent en effet comme les vecteurs de remise en cause de ce statisme tragique du cadre spatio-temporel. Certes, ce mouvement syncopé de va-et-vient, alternat pérenne entre exhibition momentanée puis fermeture ne peut déboucher sur aucune révélation définitive mais il matérialise le jeu au sens mécanique du terme entretenu entre le regard masculin et l'objet inaccessible de son désir, mouvement oscillatoire de balancier entre approche d'une chair, d'une matière désirable mais frappée de malédiction et fuite protectrice, conservatrice de l'idéal narcissique. Si le rêve indéracinable de l'un demeure pérenne au sein d'un réel tragiquement duel, les concepts de rythme et de mouvement permettent donc de tenter de dépasser le dilemme opposant unité et dualité. L'espace symbolique dévolu à la création littéraire nervalienne, engendrement démiurgique d'une chimère divinisée visant à simuler l'absence à partir d'une lacune fondamentale, est tout entier compris dans le frou-frou de ce voile mouvant, dans cette incompressible distance à maintenir entre le regard masculin désirant et l'objet tabou - nécessairement inaccessible- de son désir. Le commentaire pertinent et synthétique émis par

Alain Buisine dans son étude sur le *Salammbô* de Flaubert concernant la fonction du voile de Tanit pourrait selon nous également s'appliquer à ce jeu complexe du voile nervalien :

Ainsi, la divinité n'est pas derrière le voile, elle n'existe que dans la mesure où elle est voilée. La divinité consiste avant tout dans son propre envoiement. Son enveloppement même fait toute sa force sacrée<sup>8</sup>.

Ce tempo syncopé, tropisme d'approche résolue suivi par un brutal renoncement se traduit également en termes de syntaxe narrative par un invariable ajournement du dénouement, syntagme narratif central toujours posé en point de mire mais immanquablement rejeté, évité, ajourné. Nous avons ainsi pu montrer que ce système implicite et tacite qu'un *lecteur idéal* au courant des obsessions nervaliennes devait être à même d'inférer se traduisait en particulier par l'opposition entre une trame narrative dite *diurne*, soumise à la stricte raison et des séquences dites *nocturnes*, émanations toutes-puissantes d'une mémoire hantée par l'obsession d'un lieu intra-utérin, séquences proche du mode de la vision, à la vertu explicative et à la force performative. Au triomphe ou à la défaite du héros que l'inscription dans le régime du récit pouvait laisser augurer à un lecteur contemporain se substitue alors l'angle mort de la vision, point aveugle où s'immerge, en deçà ou au-delà de toute rationalité *stricto sensu* la résolution narrative. La grammaire du récit n'est dès lors plus régie par des lois strictement logiques mais ouvre sur une autre forme de langage: celui d'une description proche de l'*ekphrasis*, lequel voile tout en l'exhibant un sens posé comme fondamental et nécessaire mais inaccessible à l'intelligence strictement rationnelle. On pourra reprendre à nouveau l'heureuse expression proposée par Brian Juden, lequel caractérise les visions mises en scène dans *Aurélia* en ces termes : « communication directe par images plastiques »<sup>9</sup>. Visions inouïes et innommables de Hakem, description proche de l'*ekphrasis* des espaces clos dans *l'Histoire de la reine du matin*, « vide » recherché par le Faust gothéen selon son préfacier et traducteur ou encore souvenirs-écrans figés au stade de l'image ou de la voix tels que le narrateur de la nouvelle *Sylvie* les évoque : ainsi pourrait être déclinée une galerie protéiforme de lieux occultes, intimes, profonds, centres de gravité de séquences narratives à la visée à la fois explicative, proche de la révélation prophétique, mais également dotés d'une puissance performative, l'anamnèse influant en effet sur l'actualité du protagoniste. Ainsi que nous l'avons affirmé, après avoir envisagé le récit nervalien dans son immanence et recouru aux méthodes de la sémiologie narrative, il nous a semblé indispensable d'en envisager la dimension pragmatique. De quelle manière notre auteur, se déroband à la fois à « l'acte configurant » du dénouement ainsi qu'à la

---

<sup>8</sup> Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1998, p. 135.

<sup>9</sup> Brian Juden, *op. cit.*, p. 664.

justification métanarrative, entendait-il que son œuvre saturée d'implicite soit comprise ? Préprogrammant le sens complexe de son récit, notre auteur laisse toutefois la charge au lecteur compétent d'inférer par lui-même les règles tacites qui le régissent.

Au stade du *Voyage en Orient*, en se projetant dans des figures orientales pour bonne partie inventées, Nerval pose la mort comme la possibilité d'un dépassement de l'aporie dramatique individuelle par la rédemption posthume collective, ouverture du cercle vicieux romanesque vers une dimension politique. Tenter de dévoyer le tracé circulaire en l'ouvrant vers une sortie de crise invisible est l'enjeu de cette tension énergétique vers le mirage d'un dénouement posé comme un leurre, point de fuite qui travaille en profondeur le récit nervalien. Toutes les mutations que le caractère linéaire du temps opère tant au niveau de la personnalité de l'auteur qu'en ce qui concerne les multiples aspects sociétaux auxquels Nerval, chroniqueur des spectacles et commentateur indirect de la vie publique, était éminemment sensible, apparaissent comme des variables d'ajustement permettant la modulation d'un récit aux structures au demeurant immuables. La vie publique, l'histoire en train de s'écrire voire le fait divers le plus anecdotique constituent ainsi autant d'occasions de rejouer avec variations, dans le cadre d'une rhapsodie généralisée, une même partition dont la trame directrice serait déjà écrite. En comparant le traitement d'un même archétype ou prototype : celui de l'homme providentiel, du calife Hakem en 1847 au maître-ouvrier Adoniram en 1850, nous avons tenté de nous interroger sur la fonction d'une écriture à visée au moins en partie politique. Variable d'ajustement, cette dimension politique *lato sensu*, ouverture à caractère utopique, articulation du « non » au « principe espérance » pour reprendre la formule saisissante d'Ernst Bloch, reste toutefois partielle car toujours soumise, intégrée *in fine* aux schèmes statiques du proto-scénario amoureux. En nous interrogeant sur cette dimension politique et polémique au demeurant incontestable, nous avons pu tenter d'établir la tendance constante de notre auteur consistant à assimiler drame intime et catastrophe collective. La *révolution* au sens étendu du terme apparaît, en effet, comme une notion fondamentale qu'il convient de définir au sein de l'œuvre nervalienne : en effet, de la catastrophe fondatrice qui lui a ravi sa mère à la succession de révolutions qui ont scandé l'histoire contemporaine, nulle solution de continuité mais analogie. Entre la révolution politique *stricto sensu* : événement public que transcrit en particulier sous des oripeaux orientaux *l'Histoire du calife Hakem* à la catastrophe fondatrice intime: cette première coulée de la mer d'airain par Adoniram mi-partie de rébellion politique, mi-partie de reviviscence de la *scène primitive* freudienne, notre auteur, grand adepte du théosophe Emmanuel Swedenborg, propose au lecteur la leçon d'universelles correspondances. A la stricte rationalité occidentale et cartésienne s'oppose ainsi l'alternative d'une autre logique, d'une

autre raison : point aveugle posé comme solution mais détenteur d'un sens définitivement occulté à la stricte rationalité humaine. Ainsi que nous l'avons évoqué, ce fantasme de la convergence n'est cependant pas sans péril. De la même manière que Nerval, en herméneute obsessionnel, tend à interpréter son drame intime au miroir de l'histoire universelle, il n'est pas sans considérer de manière symétrique que chacun de ses actes peut influencer sur le sort de l'univers. Rappelons à ce propos la formule révélatrice mise dans la bouche de l'aïeul symbolique du scripteur d'*Aurélia*, structure circulaire qu'illustre l'antimétathèse :

[...] nous vivons dans notre race et notre race vit en nous<sup>10</sup>.

Se dessinerait dès lors en filigrane la hantise de lire dans l'histoire humaine la preuve tragique d'une double malédiction tant individuelle que collective. Si donc s'applique ce principe d'universelle analogie, la tentative d'élargissement du cercle vicieux avorte, la spirale excentrée par le tropisme utopique politique rejoint en dernier lieu le cercle vicieux du drame romanesque chimérique. Si le politique est donc bien porteur des virtualités d'un dépassement de l'enfermement circulaire, il rejoint au demeurant en définitive la boucle circulaire tragique.

En nous interrogeant sur les règles et codes en vigueur au sein de la relation viatique nervalienne, nous avons donc pu tenter d'établir une démarche constante : poser les données indépassables d'un enfermement circulaire et tenter d'en définir la nature, de le *comprendre* au sens kantien du terme, puis élargir ce cercle en l'ouvrant sur une dimension centrifuge. Si l'unité du récit nervalien semble pouvoir être affirmée de manière incontestable, il ne faudrait pas pour autant en conclure au caractère froidement mécanique d'un tel récit. Certes, c'est bien en termes de chiffres que nous avons pu, à la suite de notre auteur, tenter de définir, de circonscrire les enjeux de définition de son récit. Si par certains aspects Nerval apparaît comme un précurseur des nouveaux-romanciers du vingtième siècle voire de l'OULIPO pour lesquels le jeu, le code préexistant est au cœur de la création littéraire, le procédé définissant la signification, notre auteur reste fondamentalement opposé à ce qu'un récit s'apparente à un *syllogisme*. Quoi que la structure globale de l'œuvre nervalienne apparaisse comme régie par des règles constantes, ce jeu n'en est pas moins investi d'une dimension intime fondamentale. Certes, Nerval bâtit un univers fictif à sa mesure et infléchit, tel le démiurge, les données d'un réel platement prosaïque mais cet univers, s'il n'est jamais strictement référentiel, apparaît comme la métonymie d'une expérience intime. Ce paradoxe mettant aux prises la posture d'un auteur-démiurge distancié conscient de faire jouer un théâtre d'ombres et la projection d'un moi-acteur sur une scène où

---

<sup>10</sup> *NPI III*, p. 704.

« tout est vivant » s'incarne en particulier dans la notion complexe de *personnage*. C'est bien à partir de cette « notion périmée »<sup>11</sup> pour reprendre la fameuse formule d'Alain Robbe-Grillet dont notre auteur n'était pas sans connaître tout l'artifice que s'incarne le paradoxe d'un récit dynamique, oscillation dialectique entre croyance et méfiance, adhésion enthousiaste et soupçon, enfermement dans les rets narcissiques d'un schéma actantiel unique et appel à l'altérité rénovatrice. En orientalisant le signifiant de ses personnages, entant le drame intime qu'il porte en latence sur des figures exotiques tantôt livresque tantôt ethnoculturelles, Nerval tire parti de la culture autre pour volatiliser sa personnalité multiple en autant d'*avatars* qu'il charge d'incarner son mythe personnel. L'une des virtuosités de notre auteur est d'identifier et de respecter jusqu'à un certain point l'authenticité ethnoculturelle des figures orientales qu'il convoque au sein de son récit.

S'il a donc été question pour nous, dans la première grande partie de notre exposé, d'analyser la *phrase narrative* nervalienne dans ses constances et ses modulations, nous envisagerons à présent de nous interroger sur la spécificité du jeu de rôles complexe que met en scène le *Voyage en Orient*. Le personnage oriental tel que le conçoit notre auteur se situe ainsi au carrefour de la structure et de la culture: tributaire par exemple des données *préfiguratives* de la psychose mais également élu par notre auteur à travers une galerie de rôles préexistants: fantômes de bibliothèque ou figures ethnoculturelles orientales observées *in situ*. La composition de la seconde grande partie de notre exposé témoignera donc de cet enrichissement épistémologique de la sémiotique *stricto sensu* par l'élément culturel. Conscient que nous avons affaire à un système régi par une incompressible logique, nous avons choisi de nous inspirer du *schéma actantiel* fondé par le sémioticien A. J. Greimas, modèle à six pôles résumé ainsi par le linguiste Jean-Michel Adam :

[...] Greimas a élaboré un modèle à six pôles actantiels combinant trois relations :

A) Une relation de désir relie celui qui désire, le sujet, à celui qui est désiré : l'objet. [...]

B) Une relation de communication [...] relie le donateur de la quête ou Destinateur au Destinataire [...]

C) Une relation de lutte peut empêcher à la fois la relation de désir [...] et la relation de communication-transmission de l'objet de valeur. Sur cet axe secondaire du pouvoir, s'opposent l'Adjuvant (qui assiste le Sujet) et l'Opposant (qui contrarie ses actions)<sup>12</sup>.

Certes, le personnage nervalien est partie prenante d'une structure, c'est-à-dire selon Paul Ricœur d' « un ensemble clos de relations internes entre un nombre fini d'unités »<sup>13</sup>. Il

<sup>11</sup> Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, Ed. de minuit, Paris, 1963, p. 31

<sup>12</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984, pp. 59-61.

<sup>13</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Seuil, 1984, p. 61.

n'en reste pas moins tributaire d'un héritage culturel, choisi par notre auteur parmi un nombre limité de figures irréductiblement artificielles. Aussi avons-nous préféré au terme « actant » utilisé par Greimas soucieux de conférer aux instances qu'il avait conceptualisées un caractère inactuel et strictement logique, le terme volontairement ambigu de « rôle », à mi-chemin entre donnée de structure et donnée de culture.

## **2. Jeu de rôles : autofictions orientales.**

## Introduction: vers une définition du personnage oriental nervalien.

Il nous faut des personnages vivants<sup>1</sup>.

Ne créerait-on pas aussi des hommes ?<sup>2</sup>

### Un concept gênant : vanité et nécessité du fantoche.

Le concept de personnage a certes mauvaise presse depuis longtemps au sein de la théorie voire de la pratique littéraires. Reliquat moribond d'une « notion périmée »<sup>3</sup> pour reprendre l'expression d'Alain Robbe-Grillet dans un article célèbre, le personnage *-a fortiori* le *caractère-* est une figure d'autant plus incommode qu'il est difficile de lui assigner un domaine de définition stable. Est-il strictement tributaire de l'intrigue comme le revendiquait Aristote ? A-t-il irrémédiablement partie liée avec l'humain, impliquant tant du point de vue de l'auteur que du lecteur une conception inexorablement psychologique de l'art et de la littérature ? Si l'approche formaliste puis structuraliste du récit a eu tendance à troquer d'une part le chronologique pour le logique<sup>4</sup> et d'autre part le personnage pour la fonction à la suite de Wladimir Propp<sup>5</sup>, les coups de boutoir successifs qui lui ont été infligés n'ont pu l'éliminer définitivement du champ de réflexion de la théorie narratologique. De toute évidence, cette projection métonymique d'une irréductible humanité intégrée à la syntaxe d'un récit -projection certes naïve et tentée par l'anthropomorphisme- résiste malgré tout aux diverses tentatives visant à l'abolir. Certes, la démarche structuraliste, appuyée sur un modèle linguistique « très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », texte de conférence rédigé vers 1969, *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, p. 1682.

<sup>2</sup> *NPI III*, p. 719.

<sup>3</sup> Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, Ed. de minuit, Paris, 1963, p. 31

<sup>4</sup> On rappellera à nouveau les propos de Roland Barthes dans son *Introduction à l'analyse structurale du récit* : « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par [...] », Roland Barthes, *op. cit.*, p.10.

<sup>5</sup> Wladimir Propp dans sa *Morphologie du conte* appréhende le récit comme une combinaison d'invariants narratifs, isolant trente-et-une fonctions. A.J. Greimas dans sa *Sémantique structurale* réduit ces invariants à six « actants ».

« être » mais comme un « participant » » ainsi que Roland Barthes l'écrivait en 1969<sup>6</sup>. Evacuer la notion de *personne*, tel était en effet l'un des enjeux majeurs de cette redéfinition du personnage afin de mettre un terme à toute lecture strictement psychologique. Au demeurant, à une approche *immanentiste* du texte ou scrupuleusement « linguistique », les théories plus récentes de la réception, à la suite de Vincent Jouve, ont opposé une résistance émanant de l'horizon d'attente d'un lecteur idéal, lequel établira malgré tout une relation à dimension variable entre personnage et personnes, créature textuelle et monde extralinguistique. Ainsi que l'affirme par exemple Catherine Kebrat-Orecchioni :

Tout texte réfère, c'est-à-dire renvoie à un monde (pré-construit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage<sup>7</sup>.

De la même manière, Jean-Marie Schaeffer affirme explicitement dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* :

Il existe une relation non-contingente entre personnage fictif et personne : le personnage représente fictivement une personne, en sorte que l'activité projective qui nous fait traiter le premier comme une personne est essentielle à la création et à la réception des récits<sup>8</sup>.

Nous avons pu essayer dans notre première partie d'établir la profonde unité du récit nervalien telle qu'elle nous apparaît dans le *Voyage en Orient* en dépit de l'apparente disparité de ce texte kaléidoscopique. En nous intéressant à présent à la question du personnage, en particulier à la manière dont notre auteur projette les données complexes de son moi sur des figures orientales qu'il incorpore à son mythe, nous voudrions insister sur les limites d'une analyse strictement logique. Nul doute qu'indépendamment de l'incontestable unité et cohérence du récit nervalien, cet univers de composition ne puisse être réduit à une froide mécanique, à un pur « syllogisme »<sup>9</sup> pour reprendre les propos de jeunesse de notre auteur. Fasciné par le microcosme du théâtre, jouant avec les données d'un univers de culture préexistant, Nerval n'a de cesse de reconnaître puis de camper un rôle à sa mesure parmi ceux que la culture de son temps -d'Occident ou d'Orient- étaient à même de lui proposer. A la logique rigoureuse du système, une réflexion sur le personnage nervalien, en particulier sur le jeu spéculaire entretenu entre le je et ses *avatars* orientalisés, inscrit au sein du système la

---

<sup>6</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 34.

<sup>7</sup> C. Kebrat-Orecchioni, « Le texte littéraire non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte, 1*, Toronto, Trinity College, 1982, p. 28.

<sup>8</sup> Jean-Marie Schaeffer, Oswald Ducrot, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 623. Cité par Arnaud Welfringer et Judith Rohman, « La notion de personnage. Introduction », *Atelier de théorie littéraire* du site [fabula.org](http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_personnage#_ftn2), [http://www.fabula.org/atelier.php?La\\_notion\\_de\\_personnage#\\_ftn2](http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_personnage#_ftn2).

<sup>9</sup> *NPI I*, p. 1296.

question de l'intimité et de l'autofiction, élaboration complexe de la figure de soi parmi un nombre limité de rôles préétablis. Evoluant au sein d'un univers théâtralisé, de pur artifice où l'humain est tenu de choisir parmi une galerie restreinte de masques dramatiques, lesquels *collent à la peau*, Nerval entend faire jaillir une vérité paradoxale, éminemment intime, de l'absurdité consternante de cet univers factice. Brûler littéralement les planches, tel est le défi que notre auteur semble relever, à l'image de l'illustre Brisacier du *Roman tragique* lequel donne vie à la métaphore lexicalisée et aseptisée en incendiant réellement le théâtre.

Il ne s'agit pas pour nous de nous inscrire dans un quelconque débat concernant la pertinence ou l'inanité du concept de personnage, ni sur l'inepugnable propension de l'homme à projeter de l'être sur l'artifice mais d'envisager en quoi Gérard de Nerval, bien avant les remous suscités par *l'Ere du soupçon*, met déjà en question avec une toute particulière acuité dans son œuvre la notion de personnage. Une lecture superficielle tant de notre auteur que de certains de ses confrères littéraires contemporains aura pu faire croire à une totale adhésion romantique à la toute puissante *illusion référentielle*. En particulier, si l'on se place du point de vue de l'auteur, on pourrait soupçonner tant Nerval que Balzac de se livrer tout entier à cette « superstition littéraire » que dénonce Paul Valéry dont nous relevons le constat sans concession :

Superstitions littéraires – j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles<sup>10</sup>.

Certes, dans la lettre-préface aux *Filles du feu*, se livrant à une envolée lyrique rhétorique, notre auteur pose comme constitutif de son écriture le « phénomène » d'identification de l'auteur à son personnage, poussant même le paradoxe jusqu'à l'ériger en déformation voire en qualité professionnelles. Toutefois, une lecture plus complète et plus fine de l'œuvre nervalienne nous montre *a contrario* une tension pérenne et une oscillation entre adhésion au mythe de Pygmalion et conscience distanciée de la stricte partition entre un vrai, qui n'est que « ce qu'il peut » et le mythe du démiurge littéraire. Encore une fois, les tensions à l'œuvre au sein du récit nervalien se traduisent par un rythme syncopé, alternat entre séduction du chimérique, tentation consistant à croire au pouvoir de l'artiste prométhéen et retombées brutales dans la stricte lucidité professionnelle du compositeur d'histoires pour reprendre les termes aristotéliens, voire de *l'imprésario* d'un théâtre d'ombres. Cette oscillation entre adhésion et distanciation a partie liée avec une véritable pulvérisation de

---

<sup>10</sup> Paul Valéry, *Tel Quel*, cité par Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p. 86.

l'identité du diariste en fractions ou métaphores fictives. S'agit-il de se représenter en tant qu'auteur ou en tant qu'acteur de son psychodrame ?<sup>11</sup> Certes, le récit-cadre du *Voyage en Orient* est assumé par un je-énonciatif centralisateur, instance vers laquelle tout le récit converge et qui distribue la parole. Au demeurant, cette voix énonciative ne cesse de marquer sa distance critique voire ironique avec le je-personnage du voyageur fréquemment tenté par le romanesque oriental, se dotant, d'autre part, d'une galerie métonymique ou métaphorique de figures orientalisées, lesquelles représentent autant de doubles déformés du personnage déjà contradictoire du je-voyageur. Ce jeu de projections identitaires par personnages orientaux interposés se traduit selon deux modalités distinctes. En premier lieu, on pourra identifier une mise en abyme de l'acte d'écriture, personnifiée par la figure du conteur-rhapsode stambouliote. En second lieu, on évoquera la mise en scène de figures orientales au statut fluctuant: simple prête-nom, signifiant exotique recouvrant une fonction narrative comme le « *ferouer* », mythe interculturel librement interprété comme celui de la reine de Saba, figures ethnoculturelles ou historiques réelles comme la marionnette Caragueuz ou le sultan turc Abdul-Medjid, instances multiples sur lesquelles Nerval prend appui afin de les charger d'incarner sa propre histoire au prix d'adaptations souvent conséquentes. Certes, de la vignette de l'auteur insérée dans un coin de son œuvre, *mise en abyme* que Vincent Colonna nomme « autofiction spéculaire » à la relation des hauts faits d'un héros pseudo-légendaire à l'instar du calife Hakem, de la distanciation du professionnel des lettres à l'enthousiasme d'un artiste embrasé par une parole à la force performative, la solution de continuité paraît évidente. Le seul *capiton* qui relie ces diverses instances réside toutefois bel et bien dans ce moi protéiforme que recouvre une signature : celle de *Gérard de Nerval*, autorité éclatée en avatars autofictionnels multiples. Il n'est peut-être pas sans intérêt de relever le commentaire émis par l'ami Champfleury dans ses *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, propos qui, indépendamment d'une prise de position esthétique implicite en faveur du réalisme, soulignent le caractère personnel de l'écriture nervalienne, aspect dont ses contemporains étaient bien conscients :

Gérard, affirme ainsi Champfleury, ne savait que s'observer lui-même : c'est un petit bagage qui a son prix aux yeux de la postérité [...]<sup>12</sup>

Dans ce chapitre inaugurant notre seconde grande partie, nous n'effectuerons qu'une ébauche de définition et de typologie du personnage nervalien, question au demeurant

---

<sup>11</sup> On se rappelle la réflexion du scripteur d'*Aurélia* s'interrogeant sur la nature double de l'homme : « Il y a en tout homme un spectateur et un acteur. », *NPI III*, p. 717.

<sup>12</sup> Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Genève, Slatkine, 1968, (réimpr. De l'éd. De Paris, 1861), p. 219.

fondamentale qui pourrait être l'objet d'un autre travail de recherche. Il s'agira simplement pour nous de tenter d'interpréter la tension dialectique mettant aux prises la lucidité d'un écrivain conscient de la stricte partition entre réalité et fiction et le basculement délibéré vers le processus d'identification au personnage fictif que l'auteur démiurge dote de vie. Sans doute serait-il pertinent de nous interroger sur la nature de ce glissement mi-sérieux mi-ironique vers la chimère identificatoire. Grand amateur des marionnettes muettes de feu Audinot, du mime Deburau ou du théâtre d'ombres chinoises stambouliote, notre auteur n'est jamais dupe de la nature artificielle de l'art dont, en chroniqueur assidu des spectacles, il a eu l'occasion d'observer tous les envers de décor. Au demeurant, Nerval a eu soin, ainsi qu'il le précise dans une lettre à son père, de se composer un « moi » de convention<sup>13</sup>, véritable rôle de composition dans l'élaboration d'une identité autofictionnelle. Cette instance auctoriale distincte de l'identité biographique s'autorise -en conformité avec l'horizon d'attente d'un lectorat informé sur ses trop médiatiques épisodes de délire- à jouer sur sa *persona*<sup>14</sup>, recréant autour de sa réputation de « fol délicieux » un personnage d'auteur crédule à sa chimère. Nous avons toutefois pu voir à quel point Nerval était capable de manipuler en toute lucidité les données puisées aux sources historiques afin de les intégrer à son propre mythe, en particulier quand il est question d'histoires ou de légendes orientales dont l'exactitude ne saurait être strictement vérifiée par son lectorat. Aussi est-il révélateur, comme nous l'avons montré dans le cinquième chapitre de notre première partie, que *l'Histoire du calife Hakem* nervalienne, en contradiction avec les affirmations du diariste, soit le résultat de très conscients remaniements par rapport à l'hypotexte de l'orientaliste Silvestre de Sacy<sup>15</sup>. « Broder »<sup>16</sup> autour de ce rôle d'auteur chevauchant l'hippogriffe, tirant un parti paradoxal d'une détestable publicité, telle pourrait être la stratégie rhétorique mise en place par Nerval, s'autorisant du même coup à jouer non sans autodérision à mettre en question les limites entre réalité et fiction, auteur et personnage.

## 1 Entre adhésion et dénégation.

---

<sup>13</sup> « [...] j'ai bien fait de mettre à part ma vie poétique et ma vie réelle. » (« Lettre du 12 juin 1854 à son père », *NPI III*, p. 865.)

<sup>14</sup> Rappelons que le terme latin de « persona » désigne le masque que les acteurs portent au théâtre. Par extension, on confère à cette expression à la suite de Jung la signification de masque social.

<sup>15</sup> Entre autres modifications, évoquons simplement celle consistant, de la part de notre auteur, à vouloir rattacher la lignée des Druses aux Sabéens égyptiens, faisant fi des données historiques lues dans *l'Histoire des Druzes* de Silvestre de Sacy.

<sup>16</sup> Evoquons la célèbre formule de la *Lettre-préface* des *Filles du feu* : « Moi, je m'étais brodé sur toutes les coutures. », *NPI III*, p. 451.

[...]dans l'art, rien n'est frivole<sup>17</sup>.

Aguerri par son labeur assidu de critique des spectacles, Nerval paraît très sensible à l'artifice inhérent à toute création littéraire ou artistique. Sans qu'il soit question d'une quelconque dénégation, notre auteur est bien conscient que toute création procède d'une même illusion, du plus plat vaudeville aux tragédies antiques du grand Eschyle. Engendrer des personnages auxquels on prête une vie factice, reprendre des rôles nécessairement stéréotypés et éculés par l'usage, tel est le lot de tout compositeur d'histoires, tributaire de l'horizon d'attente d'un narrataire, spectateur ou « lecteur idéal » pour reprendre l'expression d'Umberto Eco. Il ne saurait, en effet, être question de forger des personnages indépendants de toute tradition dramaturgique et littéraire: bien au contraire, auteur comme lecteur en particulier au début du XIX<sup>ème</sup> siècle manifestent une irrépressible tendance à inscrire l'humain littéraire dans un type. Certes, le personnage nervalien ne peut prétendre à ce simulacre de vie que paraît proposer le *caractère* balzacien : inscription dans un contexte socio-économique et historiques précis, généalogie, nom et prénom dûment spécifiés. Le lecteur de Nerval a, quant à lui, à l'esprit l'image saisissante de l'actrice mise en scène dans le premier chapitre de la nouvelle *Sylvie*, métaphore de l'inanité, pure produit de l'imagination romanesque du spectateur-auditeur, ne tenant son simulacre de vie qu'à l'éclairage artificiel des feux de la rampe de théâtre. Comble de l'artifice, le *Caragueuz* stambouliote, marionnette et ombre chinoise grotesque, métaphorise elle aussi toute la vanité de la démiurgie artistique. Nul mépris ou dénégation au demeurant: en observant puis en transcrivant dans sa relation viatique orientale des formes artistiques non européennes, décentrant ainsi son regard, Nerval tâche de recentrer ou de cautionner sa propre définition de l'art. En contrepoint à la médiocrité de vaudevillistes occidentaux qui produisent des récits à la tonne et se targuent d'inventer des caractères, le détour oriental permet à notre auteur de s'intéresser à des formes d'expression artistiques à mi-chemin entre l'imitation et la symbolisation. La marionnette en particulier, incarnée en Orient par l'« illustre Caragueuz » de la place du Sérasquier, emblématique d'une culture populaire dont on aimerait restaurer les prestiges, permet de jouer sur cette ambivalence. Pour reprendre les propos du philosophe Claude Gaudin dans son livre *La Marionnette et son théâtre*:

Le théâtre de marionnettes a fait le pas décisif de jouer avec l'illusion tout en la montrant<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> *NPII*, p. 1101.

<sup>18</sup> Claude Gaudin, *La Marionnette et son théâtre, le théâtre de Kleist et sa postérité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 12

Telle est bien la direction à la fois esthétique mais aussi philosophique que les formes d'art orientales donnent à lire au voyageur. Certes, l'art s'autodésigne en tant que tel, déjouant de la sorte toute illusion strictement référentielle mais il ouvre au demeurant sur la possibilité d'une signification supérieure. Sous la *techné* ou le simulacre gît peut-être la vérité, tant nous semble pertinent et emblématique de l'esthétique nervalienne l'aphorisme émis par le narrateur des *Nuits d'Octobre* : « Le vrai, c'est le faux, du moins en art et en poésie. »<sup>19</sup> Fabriquer une créature de pur artifice sans recours à la nature tel l'*homonculus* du *famulus* Wagner évoqué par le préfacier de *Faust*, une chimère à l'instar de l'hybride Pandora ou autre femme-mérinos, voire le grotesque lama du casino d'*Aurélia*, tel est le lot, misère et gloire du Pygmalion des lettres. S'il est évident que dans ce monde fictif ou plutôt compensatoire recomposé par Nerval tout est faux, aucune exactitude référentielle ne pouvant être strictement établie ni même envisageable, l'actualisation de personnages indissociables d'une intrigue au canevas immuable, au schéma actantiel constant, est toutefois au cœur de la création nervalienne. Certes, ainsi que nous l'avons affirmé, le personnage n'est parfois qu'une ébauche, privé en particulier de filiation paternelle<sup>20</sup>, figures picturales ou voix à peine entendues, réduction du nom à n'être qu'une lettre voire trois astérisques comme c'est le cas pour Aurélia dans la nouvelle éponyme. Au demeurant, cette déclinaison de portraits inachevés se caractérise par une dimension incontestablement intime. Quelle distance en effet entre le jeu rhétorique des nouveaux romanciers ou surtout des membres de l'OULIPO où c'est bien souvent la contrainte formelle qui préexiste à une écriture dont elle est le prétexte et la tentative nervalienne pour métaphoriser l'existence. S'il ne saurait être question de sous-estimer le jeu nervalien avec les formes, tributaire de toute une tradition antiromanesque, il est cependant indéniable que notre auteur projette lui-même sous la forme d'un psychodrame son existence en *avatars*, allégories ou rôles divers, toujours chargé d'une intimité diffuse bien que parfois non anthropomorphes<sup>21</sup>. La nébuleuse que synthétise l'instance énonciative Gérard -au croisement du travail autofictionnel de l'élaboration d'un moi de convention et de la nécessité intime de se doter d'un récit structurant- pourrait être définie en parodiant un célèbre titre de Pirandello comme celle d'un personnage en quête de drame<sup>22</sup>. Le personnage central résumé sous l'instance énonciative

---

<sup>19</sup> *NPI III*, p. 342.

<sup>20</sup> Jacques Bony considère avec raison que les personnages nervaliens peuvent être qualifiés de « fils de personne » (*op. cit.*, p. 175.)

<sup>21</sup> Rappelons en effet que la grotte matricielle de *l'Histoire de la Reine du matin et de Soliman prince des génies* a incontestablement une fonction actantielle en tant qu'objet régressif du désir.

<sup>22</sup> Le reproche effectué par l'actrice Aurélie au narrateur de la nouvelle *Sylvie* : « Vous cherchez un drame et le dénouement vous échappe » pourrait bien être appliqué à l'œuvre nervalienne dans son ensemble. Tant l'auteur que le personnage autofictionnel qu'il projette sur cette scène imaginaire nous semblent en effet constamment

« je », lieu de convergence du foisonnement identitaire, est à la fois porteur d'un récit en latence, inscrit dans les replis d'une mémoire mélancolique lacunaire et traumatisée, tout comme avide de reconnaître, d'assimiler et d'intégrer en littérature la disparate de récits déjà existants. Ainsi, une culture étendue et l'acuité d'un voyageur qu'on a pu qualifier de pré-ethnologique lui permettent d'incorporer un tel matériau à sa trame narrative intime. C'est donc bien de l'extérieur -partant de la culture et des scénarios limités qu'elle propose- que Nerval attend une solution à son drame intime. Le personnage et le récit orientaux seront donc à la fois des découvertes tout comme des cautions: des scènes de reconnaissance en définitive.

A l'évidence, notre auteur ne cesse donc de jouer avec son complexe de Pygmalion. Certes, Nerval critique des spectacles n'a pas de mots assez durs pour fustiger la pseudo-inventivité des maîtres du Vaudeville qu'il invite dans une supplique outrée à ne plus avoir « d'idées »<sup>23</sup>, lesquels prétendent créer des personnages perpétuellement nouveaux destinés à être campés sur scène. Dédain d'un auteur exigeant à l'égard d'un théâtre écrit par un portier pour des portiers !<sup>24</sup> Parallèlement à cette diatribe contre la *littérature industrielle* que fustigeait déjà Sainte-Beuve, Nerval n'a toutefois de cesse de se mettre lui-même en garde contre les attraits trompeurs de l'illusion référentielle. Relevons à ce titre la réflexion émise à destination de Cazotte mais qui pourrait sans doute très bien s'appliquer à son propre cas : « [...] le voilà qui s'est laissé aller au plus terrible danger de la vie littéraire, celui de prendre au sérieux ses propres inventions »<sup>25</sup>. En héritier du baroque d'un Théophile de Viau ou surtout d'un Rotrou qu'il considère comme le véritable ancêtre du romantisme<sup>26</sup>, Nerval s'amuse à faire jouer les reflets de la vérité et de l'illusion, exhibant tour à tour la coulisse puis la scène chargée d'incarner la vie. De manière symétrique, la déclinaison d'une série de figures féminines caractérisées par leur duplicité représente la mise en abyme spéculaire de cette chimère de l'écrivain, oscillation pérenne entre distanciation et adhésion: dans la même unité corporelle hybride semblent en effet mises bout à bout la promesse d'une Vérité supérieure et la dénonciation d'une telle illusion. A la fois crédule et sceptique, Nerval répond de fait à la promesse antérieure d'un signifiant total, promesse de l'aube de la complétude du sens : monde

---

orientés en direction d'un dénouement -mort ou mariage- aussi indispensable qu'inaccessible. Nous renvoyons à ce sujet au chapitre 4 de notre première partie.

<sup>23</sup> « [...] nous espérons toujours qu'il arrivera une année où les vaudevillistes n'auront plus d'idée. », *NPI I*, p. 644.

<sup>24</sup> Fustigeant Eugène Scribe dans un article de *La Presse* du 10 août 1840, Nerval chroniqueur et critique considère en effet que le vaudeville a « été écrit naturellement, par un portier, -pour des portiers ! », *NPI I*, p. 626.

<sup>25</sup> *NPI II*, p. 1083.

<sup>26</sup> Dans un article de *L'Artiste-Revue de Paris* du 23 novembre 1845, Nerval fait l'éloge de Rotrou : « La filiation de l'école moderne remonterait ainsi à ce noble aïeul dont le buste imposant veille au foyer du Théâtre -Français [...] », *NPI I*, p. 1034-1035.

ou cosmos intra-utérin antérieur à la chute dans la prose ou à la babélisation du monde, lieu originel où le mot-logos aurait revêtu un sens unique, immuable et sacré.

## 2 La promesse du signifiant.

*Istamboldan, Ah ! Yélir firman !  
Yélir, Yélir, Istamboldan !*

C'était une voix grave et douce, une voix de jeune homme blond ou de jeune fille brune, d'un timbre frais et pénétrant [...]<sup>27</sup>

Écoutant avec délectation ce chant turc entonné par un Arménien de rencontre, le diariste recompose à partir des seuls sons d'une langue étrangère qu'il ne comprend pas un univers poétique à la hauteur du rêve, le signifiant d'un mot idéal littéralement génésiaque semblant à même de susciter l'être. Stimulé par le pouvoir d'une imagination à la vertu performative, notre auteur infère en effet des seules sonorités d'une langue exotique le morphotype de son émetteur : « jeune homme blond » ou « jeune fille brune ». On le sait, c'est par une mélodie dépourvue de paroles que le je-poétique de l'odelette « Fantaisie » reconstruit un paysage historique où s'enchâsse le motif pictural archétypal de la belle à la fenêtre. De la même manière, la seule écoute d'une mélodie turque active dans l'imagination la synesthésie du voyageur: au son doit pouvoir correspondre un type humain. Or, Nerval le sait bien: une fois les dieux « envolés », il faut « rentr(er) dans la prose »<sup>28</sup>. Aussi le diariste du *Voyage en Orient* ne cesse-t-il de déjouer son *bovarysme*<sup>29</sup> romanesque ou musical : la mélodie entonnée par le copiste arménien chargée de ressusciter l'idylle de Théocrite n'est qu'un vulgaire chant patriotique. « Pourquoi vouloir tout approfondir ? »<sup>30</sup> déplore le voyageur, très lucidement résolu à refuser de faire s'évanouir ses chimères idéales. Encore une fois, notre auteur témoigne de sa lucidité : s'il se livre aux rêveries imaginatives, c'est en toute connaissance de cause. Il est, en effet, nécessaire pour le mélancolique de maintenir en tant que virtualité l'existence potentielle d'un mot-total, quitte à ce que la rêverie se fracasse par la suite à la réalité prosaïque. De la même manière que le mot turc suscite la démiurgie imaginative, le nom féminin dans le contexte de la promenade ou du pèlerinage valoisien est chargé de revêtir un sens sacré. Si le

---

<sup>27</sup> *NPI II*, p. 419.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>29</sup> Nous nous permettons ce (léger) anachronisme, Flaubert ayant publié son célèbre roman en 1856.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 584.

narrateur des *Faux-Saulniers* semble poser le prénom « Delphine » comme un archétype<sup>31</sup>, le lecteur de Nerval ne saurait être surpris de voir ce rôle à peine esquissé réinvesti sous un autre vocable: le prénom Adrienne remplace en effet celui de Delphine dans la nouvelle *Sylvie*. Certes, il s'agit d'une part d'insister sur la nécessité d'un essentialisme du logos. Le mélancolique arrimé à son désir régressif ne cesse en effet d'affirmer l'existence d'une vérité antérieure à la babélisation du langage : Isis est le « vrai nom »<sup>32</sup> de la grande déesse indépendamment de son caractère myrionyme et c'est à ce « nom magique »<sup>33</sup> que se rattachent tous les espoirs du scripteur angoissé d'*Aurélia*. Parallèlement à cette nostalgie poétique pour le « mot total » au sens mallarméen, a certainement dû jouer également chez Nerval ce que le psychanalyste Claude Kessler nomme la forclusion du signifiant, caractéristique du mode d'appréhension psychotique de la réalité. A l'intérieur de tels schèmes psychiques, le mot est en effet réifié, difficilement réductible à sa nature substitutive ou symbolique. Pour reprendre l'expression freudienne triviale, aux yeux du sujet psychotique, « un trou est un trou »<sup>34</sup>. Or, dans le monde réel, la « lettre » est bel et bien « perdue » et le « signe effacé »<sup>35</sup>. Comment, pénétré de l'arbitraire du signe, évoluer encore dans les hautes sphères de la poésie et ne pas se muer définitivement en un « humble prosateur »<sup>36</sup> comme l'affirme le scripteur de la *Bohème galante* ? Encore une fois, nulle naïveté ou inconscience de la part de Nerval, mais jeu entre désir antérieur exprimé par le mélancolique et lucidité désenchantée du professionnel des mots. Nul doute au demeurant que la quête pérenne d'une « lettre perdue » de ce mot inconnu, imprononçable et coupable qui ne parvient pas aux prosaïques lèvres du scripteur d'*Aurélia* ne corresponde à un manque affectif fondamental. S'il est question d'inventer des créatures de papier c'est que la vision fondatrice est absente: celle du visage maternel ainsi que le confie le narrateur de *Promenades et souvenirs* quand il affirme : « Je n'ai jamais vu ma mère »<sup>37</sup>. Pour tenter de compenser cette vacuité initiale -le vide qu'allégorise les yeux caves de la mort mise en scène dans une version manuscrite d'*Aurélia*- notre auteur sursature cette lacune mémorielle de strates de simulacres : noms féminins associés à des rôles, *schermo*<sup>38</sup> comme celui de la

<sup>31</sup> Nous relevons ce passage significatif : « La demoiselle blonde était d'une des plus grandes familles du pays et s'appelait Delphine. – Je n'oublierai jamais ce nom ! », « Les Faux Saulniers », *NPI II*, p. 58.

<sup>32</sup> *NPI III*, p. 620.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 741.

<sup>34</sup> Sigmund Freud, *L'inconscient, Métapsychologie*, Gallimard, 1978, p. 65

<sup>35</sup> *NPI III*, p. 724.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>37</sup> *NPI III*, p. 680.

<sup>38</sup> Littéralement « manteau » en italien. Reprenant les propos de Dante, lequel affirme avoir utilisé le nom et l'image de Beatrix comme manteau (« *schermo* ») visant à recouvrir une certaine idée de l'amour pur, Jean Guillaume l'applique à la problématique nervalienne. Le critique considère en effet que notre auteur use du même procédé en conférant à Jenny Colon un tel rôle.

cantatrice Jenny Colon qui servit longtemps de *couverture* au fantasme nervalien, ou souvenirs-écrans chargés d'isoler au stade de l'image et de l'art la régression vers les moiteurs interdites du monde clos intra-utérin. L'un des enjeux de la mise en scène nervalienne est d'extérioriser ce scénario intime et antérieur sous la forme d'un psychodrame dont les actants sont constants. Au stade du *Voyage en Orient*, notre auteur *exotise* de manière parfaitement caractéristique la donnée intime sous la forme de personnages orientaux. Non seulement, il décentre le signifiant mais feint de reconnaître dans les cultures orientales, radicalement autres, les données de son drame privé, tentative pour dévoyer le cercle vers la spirale dont on a déjà attesté du caractère partiellement illusoire. Quels sont les enjeux principaux de ce recouvrement oriental du signifiant ? C'est à cette question que nous allons à présent tenter de répondre, proposant de manière très schématique une typologie du personnage oriental, tel que ce dernier apparaît au sein de la relation viatique orientale nervalienne.

### 3 Typologie succincte du personnage oriental.

L'Orient, ma patrie<sup>39</sup>.

Contrastant avec les relations viatiques orientales de ses deux plus glorieux prédécesseurs Chateaubriand ou Lamartine, Gérard de Nerval projette donc la complexité de son mythe personnel sur des personnages orientaux qu'il charge d'une dimension intime, inscrits dans le système de rôles de son schéma actantiel. Certes, l'Orient du voyageur est toujours l'occasion de rencontres « exotiques », mais ni le Malouin en 1811, ni l'auteur du *Lac* en 1832 n'ont projeté leur identité sur les orientaux rencontrés. Certes, on peut assurément noter une nuance entre un Chateaubriand hermétique à l'égard de la culture des pays sous domination ottomane et un Lamartine conversant avec sympathie tant avec l'émir Béchir druse qu'avec la fameuse Lady Esther Stanhope, laquelle apparaît bien comme une forme féminisée de son propre fantasme d'expatriation en terre d'Orient. Le jeu de projection ne présente toutefois pas le caractère littéralement systématique qu'il revêt chez Nerval. Cette volonté de fusionner avec l'étrangeté familière du personnage exotique se traduit également par le jeu mi-comique mi-sérieux avec le vocable étranger, le plus souvent arabe ou turc. La labilité identitaire se caractérise en effet aussi par une appropriation des mots. Si Chateaubriand est réfractaire le plus souvent à l'usage de tels vocables alors que Lamartine, non sans visées politiques, entend forger

---

<sup>39</sup> *NPI III*, p. 752.

sa propre légende de l' « émir frangi »<sup>40</sup>, Nerval propose à son lectorat un nombre bien plus importants de mots étrangers. Loin d'une simple concession à la « couleur locale », l'*exotisation* orientale du terme, procédé équivalent à l'appropriation du personnage, s'apparente à la fois à un décentrement culturel mais aussi à une tentative de récupération et d'assimilation. Le dévoiement du cercle vicieux des chimères intimes correspond aussi à un dévoiement du fait culturel oriental.

Quel serait alors le point commun entre ces personnages au statut en apparence éminemment divers? Au premier chef, la poéticité d'un *signifiant* exotique. C'est la raison pour laquelle nous envisagerons de bâtir la seconde grande partie de ce travail autour de cinq figures orientales dont l'un des aspects les plus caractéristiques est justement l'exotisme oriental du signifiant, promesse certes fallacieuse d'un détournement du signifié. En effet, c'est en premier lieu par leur origine étymologique ottomane, arabe ou persane, à la virtualité éminemment poétique, que se définissent les personnages du « ferouer », de « Balkis », de « Caragueuz » ou d' « Abdul-Medjid », mention spéciale devant être réservée à la figure anonyme du conteur de rues stambouliote, mise en abyme décentrée et idéalisée de l'écrivain occidental.

Parmi cette galerie de figures puisées tour à tour dans la littérature savante orientaliste et dans l'observation *in situ*, le lecteur pourra cependant constater une apparente disparité. Nerval prend tout d'abord appui sur la littérature orientaliste érudite pour investir les personnages du « ferouer » et de « Balkis ». Le premier terme lui a été révélé, en effet, par la lecture du *Zend-Avesta* mazdéen traduit par Anquetil Du Perron, concept d'érudition historique jamais investi en littérature. Certes, Lamennais s'était bien inspiré de la religion mazdéenne en 1843 dans ses *Amschapands et Darvands* mais il n'avait pas mentionné le concept. Aussi, seul Gérard de Nerval dote-t-il cette entité abstraite d'une épaisseur romanesque. Le second terme : « Balkis », version arabe de la reine de Saba, émane, quant à lui, à la fois du Coran et des légendes de la culture arabe préislamique<sup>41</sup>. Alors que ces deux premiers personnages appartiennent exclusivement à la littérature savante, Caragueuz et Abdul-Medjid ainsi que le conteur-rhapsode stambouliote peuvent quant à eux être considérés comme d'authentiques figures ethnoculturelles que notre auteur intègre à son œuvre après les avoir observées dans le cadre de son voyage. On pourra encore effectuer un *distinguo* entre la grotesque et populaire ombre chinoise Caragueuz et le sultan-padischa de chair et de sang Abdul-Medjid, souverain

---

<sup>40</sup> « Ils retournent enchantés de notre accueil et vont porter au loin et répandre la réputation de l'*émir Frangi*, c'est ainsi qu'ils m'ont nommé, le *Prince des Francs*. », Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, Paris, Poche, classique [1835], 2011, page 214.

<sup>41</sup> Précisons que le passage du Coran qui évoque la reine de Saba, à l'intérieur de la sourate des *Fourmis*, ne la nomme pas Balkis. Ce sont les légendes orientales préislamiques qui lui donnent ce nom.

régnant effectivement en 1843. Certes, personnaliser pour les yeux curieux du lecteur de périodique des figures ou des faits culturels orientaux dont on exacerbe le trait fait partie des impératifs de la relation viatique orientale, tout voyageur se devant de sacrifier à certains incontournables d'un genre en voie de codification implicite. Toutefois, le point commun à toutes ces figures nervaliennes est qu'elles s'intègrent, jouent littéralement un rôle à l'intérieur du schéma actantiel immuable de son récit. De fait, le « ferouer » nervalien, nom commun proche du concept, se définit avant tout comme l'incarnation d'une fonction: celle du rival, de l'*opposant* pour reprendre les termes d'A.J. Greimas. A l'instar du Coppelius de *l'Homme au sable* d'E.T.A Hoffman tel que l'a évoqué Sigmund Freud dans son essai *l'Inquiétante étrangeté*, le « ferouer » est un *avatar* oriental du *Doppelgänger* de la littérature germanique<sup>42</sup>. Tâchant d'identifier dans les cultures autres une forme d'invariant culturel tout en sondant le sens caché, notre auteur décentre une problématique intime d'ordre au moins en partie psychanalytique en la projetant sur la scène orientale fantasmatique. Pour ce qui concerne le personnage de Balkis, version arabe et préislamique du mythe de la reine de Saba, ce dernier s'inscrit avant tout dans le déterminisme spatio-temporel d'un récit singulier dont nous avons envisagé les caractéristiques systématiques dans le cinquième chapitre de notre première partie. Certes, Nerval convoque le mythe plurimillénaire de la reine de Saba mais son personnage, actualisé dans le cadre d'un récit spécifique, se définit avant tout, à l'instar du *ferouer*, par sa fonction à l'intérieur du schéma actantiel. Objet de la quête du je-masculin sujet, Balkis, allégorie de la féminité, est indissociable de sa fonction *prédicative*. Nous verrons en effet de quelle manière Nerval investit le mythe, sélectionnant parmi les différents mythèmes ceux qu'il juge pertinents d'articuler à son propre drame. Remis au goût du jour par Charles Nodier dans son roman *La Fée aux miettes* publié en 1832, illustré en peinture par Charles Gleyre en 1838 bien après Claude Lorrain, la figure de la reine de Saba est au moment où Nerval rédige *l'Histoire de la reine du matin* implicitement associée à la féminité, à la sensualité orientale et païenne, voire à la monstruosité ou encore à la folie. Ainsi que l'affirme avec pertinence Aurélia Hetzel dans son ouvrage de référence, le mythe de la reine de Saba traduit avant tout « le mystère de la féminité et de la sexualité »<sup>43</sup>, ambivalence paradoxalement articulée à une forme de sagesse transcendante. Quoique notre auteur lui confère un caractère indéniablement positif, Balkis est en effet porteuse de tous les non-dits véhiculés par son statut mythique, fussent-ils soigneusement occultés. Comme l'affirme Pierre Brunel dans son ouvrage *Mythocritiques*, le

---

<sup>42</sup> Rappelons que c'est l'ami de Nerval Henri Heine qui a popularisé en poésie ce terme, littéralement « le double », en donnant ce titre à un des poèmes les plus célèbres.

<sup>43</sup> Aurélia Hetzel, *La Reine de Saba, des traditions au mythe littéraire*, Paris, Garnier, 2012, p. 331.

mythe convoque *de facto* tous ses mythèmes : une « reine de Saba » ne saurait se défaire de « la résistance de l'élément mythique » une fois identifié malgré sa « souplesse d'adaptation »<sup>44</sup> Nous aurons à cœur de montrer que si la figure de la reine de Saba est l'objet d'une fascination pérenne pour Gérard de Nerval, le personnage spécifique de Balkis qui en représente une forme singulière d'actualisation peut se définir en partie par ses zones d'ombre. De l'Isis idéale à une Balkis qui en représente le reflet terrestre, c'est en effet tout le mystère de la femme-fatale porteuse bien avant la Nana zolienne du « coup de folie de son sexe »<sup>45</sup> qui est déjà exposé. Derrière le type de la reine orientale détentrice d'une incontestable sagesse se cachent en effet d'autres types connexes tels que la figure diabolique et occultée de Lilith, évoquée comme un *lapsus calami* dans l'un des articles complémentaires compilés dans l'*Appendice* du voyage, ou plus profondément encore l'image maternelle douloureuse d'une Eve ingrate préférant Abel à Kaïn.

Si Nerval personnifie et étoffe donc l'allégorie historique zoroastrienne du tout abstrait « ferouer », il opère à l'inverse une sélection et un gauchissement des éléments fondateurs et récurrents du mythe déjà éminemment littéraire de la reine de Saba. En tout état de cause, il incorpore ces deux figures culturelles à son schéma actantiel. A ce titre, Balkis et le ferouer se rejoignent encore par un rapport d'analogie à l'intérieur de la logique de son système. Isis est en effet à Balkis ce que le ferouer est au narrateur, opposition symétrique traduisant l'antithèse entre le monde idéal et la réalité. Ainsi, si le ferouer représente selon le scripteur d'*Aurélia* la « forme » du narrateur « idéalisée et grandie »<sup>46</sup>, Isis *Magna Mater* apparaît au sein d'un rêve mystique « transfigurée et radieuse »<sup>47</sup>. Les deux entités divinisées, masculines et féminines représentent donc en tant qu'idéal inaccessible des *imago* terrifiantes, horreurs sublimes, hyperboles d'un réel qu'elles déprécient et qui apparaît, au miroir de leur prestige, singulièrement appauvri.

Alors que les figures orientales du « ferouer », relevant de l'érudition orientaliste ainsi que celle de Balkis, version musulmane de la reine de Saba, à l'instar des deux grands hommes providentiels Hakem et Adoniram évoqués dans les chapitres 5, 6 et 7 de notre première partie, ressortissent d'un domaine purement livresque, notre auteur s'approprie également d'authentiques figures ethnoculturelles orientales qu'il charge d'incarner son immuable rôle de « soupirant » amoureux. Les figures de Caragueuz, d'Abdul-Medjid ainsi que celle du conteur-

---

<sup>44</sup> Pierre Brunel, *Mythocritiques*, op. cit., p. 72.

<sup>45</sup> Emile Zola, *Nana*, Paris, « Folio » classique, 2002, p. 34.

<sup>46</sup> *NPI III*, p. 716.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 747.

rhapsode, à mi-chemin entre l'expérience autoptique du voyageur et la référence livresque, s'inscrivent incontestablement dans les codes implicites du genre de la relation viatique orientale augurée sous sa forme moderne et autobiographique par Chateaubriand en 1811. Certes, nul autre sans doute que Nerval n'a doté ces figures ethnoculturelles d'une dimension aussi personnelle. Ainsi que nous nous proposons de le montrer, notre auteur charge en effet la marionnette-ombre chinoise stambouliote Caragueuz, la dévoyant de son rôle guignolesque et ithyphallique, de figurer son propre rôle de « vestal » « victime de sa chasteté » tout comme il met en scène le mélancolique sultan turc Abdul-Medjid au centre d'une cérémonie visant à restaurer sa puissance tant politique que sensuelle, à la jonction du sexuel et du sacré. Si Nerval gauchit indéniablement le fait culturel, le recouvrant de ses problématiques intimes, il ne le trahit néanmoins pas totalement. Dans une posture d'adhésion et d'assimilation que d'autres auteurs à l'instar d'Ernest Maindron<sup>48</sup> ont su apprécier à sa juste valeur, attitude empathique qu'on pourrait qualifier de pré-ethnologique, Nerval tire parti de l'authenticité ethnoculturelle afin d'y enter son propre mythe. L'Orient du voyageur romantique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît de fait comme une lucarne ouverte vers la possibilité d'une voie alternative aux apories occidentales, tant dans les domaines esthétiques, que médicaux, politiques ou surtout sensuels. Ces trouées suggérées vers la possibilité de relativiser les valeurs d'un occident productiviste en voie de *macadamisation* ne sont toutefois que des parenthèses éphémères: mis à part quelques exceptions notables, l'occidental en voyage n'a pas vocation à rester en Orient.

Leurs croyances et leurs coutumes diffèrent tellement des nôtres que nous ne pouvons les juger que du point de vue de notre dépravation relative<sup>49</sup>.

Parenthèse initiatique inscrite dans l'existence, le temps du voyage en Orient est l'occasion de tenter de remettre en question par le décentrement géoculturel nos certitudes les plus ancrées. Il s'agit aussi aux yeux de Nerval de retrouver, au sein d'un empire ottoman prétendument immobile et donc conservateur, les traces orientalisées d'un fond culturel commun. En prenant exemple sur le fait culturel islamique, mi partie d'observation autoptique mi partie de reconstitution fantasmagorique, le voyageur propose à son lectorat à la fois une révision de nos certitudes esthétiques, politiques ou sensuelles mais aussi la possibilité de retrouver la source, plus faiblement dévoyée là qu'ailleurs, de valeurs universelles. Aussi, la description du théâtre d'ombres du *Caragueuz* correspond-elle en premier lieu à une mise en

---

<sup>48</sup> Voir Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Editions Félix Juven, 1900, p. 69.

<sup>49</sup> *NPI II*, p. 786.

question esthétique: au texto-centrisme et à l'anthropomorphisme qui caractérise les théâtres parisiens s'oppose la grâce paradoxale grotesque d'une marionnette obscène. Le choc de cette surprise s'apparente aussi à une forme de reconnaissance : reconstituant tel un géologue ou un archéologue un prototype commun à partir de fragments épars, le voyageur croit retrouver la quintessence d'un comique primitif remontant aux « *atellanes* latines »<sup>50</sup> et dont l'Europe se serait coupée. Plus étonnamment encore, ces « scènes de folie » inscrites au sein du mois sacré de Ramadan conjuguent le grotesque, la satire sociale, l'obscénité ithyphallique à une « teinte mystique inexplicable pour nous autres européens »<sup>51</sup>. Décapant d'un seul coup les strates de pudibonderie que la parenthèse catholique a imposées depuis le règne de Constantin, Nerval, comme son ami Gautier quelques années plus tard ou l'orientaliste érudit Abdolonyme Ubicini, croit retrouver en *Caragueuz* le trace vivace des divinités phalliques païennes, autre « dieu de Lampsaque [...] » ou « Pan, père universel que l'Asie pleure toujours ». Du pantin phallique grotesque au sultan réel Abdul-Medjid, nulle solution de continuité mais une variation autour du thème commun de la sexualité sacrée, fantasme de l'abolition de la faute originelle, restauration hautement fantasmatique de l'hymen fécond de l'homme et de la terre sous l'égide du dieu Pan. Version sublime du grotesque *Caragueuz*, le personnage du sultan turc Abdul-Medjid est mis en scène dans l'ultime partie des *Nuits du Ramazân*, véritable point d'orgue de la relation viatique. Figure mélancolique, à la pâleur malade, métonymie de son empire en voie de décomposition, le sultan y apparaît restauré dans sa puissance tant politique que sensuelle. Transcrivant librement le déroulement de la cérémonie du petit *Bairam* qui clôt le mois lunaire de Ramadan, notre auteur y enchâsse donc le sultan en figure centrale. Le « motif singulier »<sup>52</sup> du drame vivant dont il est l'acteur principal n'est autre que la procréation d'un héritier: un jour avant tout son peuple, Abdul-Medjid, actualisation éminemment positive du type du monarque, consacre l'hymen avec une jeune vierge que sa propre mère la sultane Validé a choisie pour lui. Inscrivant donc la sexualité au cœur du sacré, Nerval gauchit sensiblement le sens du rituel musulman, achevant ici un périple oriental placé de manière continue sous le signe de la Vénus antique et dont l'objet pourrait bien être résumé par cette inscription grecque lue à Cythère : « Kardiôn Therapia »<sup>53</sup>, littéralement guérison des cœurs.

Bien que la dimension utopique d'un Orient incarné par les personnages de *Caragueuz* ou d'Abdul-Medjid soit indéniable, la leçon prodiguée par l'*antillieu* oriental, contrepunt aux

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 647.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 655.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 782.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 242.

apories occidentales, n'en reste pas moins fortement ambiguë. En termes esthétiques d'une part, notre auteur paraît en retrait par rapport aux promesses que laissait augurer un art dramatique non anthropomorphe qui aurait troqué le textocentrisme pour le langage du corps, le dialogue pour la symbolisation. Notons en effet que notre auteur met dans la bouche du *Caragueuz* stambouliote de manière hautement irréaliste un dialogue dûment circonstancié et fait surtout jouer au pantin phallique son propre rôle de « vestal ». L'oxymore bouffon du titre vraisemblablement inventé par Nerval « Caragueuz victime de sa chasteté » ne doit pas nous dissimuler les enjeux tragiques d'un tel scénario, paradoxe d'une chair exubérante condamnée à la stérilité. De la même manière, ce n'est qu'au terme du mois carnavalesque de Ramadan que le sultan Abdul-Medjid, métonymie d'un empire en voie de décomposition et dont Nerval avait auparavant souligné la fragilité et la mélancolie, apparaît momentanément restauré dans sa puissance. Or, notre auteur a soin de nous préciser dans une note de bas de page significative, lapsus lourd de sens, que « cette cérémonie n'a plus lieu depuis quelque temps »<sup>54</sup>. L'Orient lui-même s'ébranle au contact de l'Occident propagateur d'un progrès dont le mouvement paraît irréversible ainsi qu'en témoigne cette réflexion du diariste à Constantinople : « Le temps a marché et l'immobilité proverbiale du vieil Orient commence à s'émouvoir au contrecoup de la civilisation »<sup>55</sup>. Certes, de Paris à Stamboul, ce sont toutes les valeurs liées à un passé et à une tradition survalorisées par la nostalgie romantique qui paraissent menacées de volatilisation. Le constat pessimiste émis par le narrateur de la nouvelle *Sylvie* : « l'homme se corrompt partout »<sup>56</sup> peut à l'évidence s'appliquer également à cet Orient en pleine mutation. Les réformes entamées par Mahmoud II puis prolongées par son fils Abdul-Medjid, ces *tanzimat* dont Nerval n'est pas sans souligner certains aspects positifs<sup>57</sup>, ont également pour conséquence un abandon radical des traditions.

[...] concédez-moi du moins le mérite de l'expression<sup>58</sup>.

Certes la leçon esthétique, sensuelle ou politique prodiguée par la marge utopique orientale n'est donc pas sans présenter une forte ambiguïté. L'ouverture enthousiaste vers la possibilité d'une alternative aux apories occidentales est limitée. Inscrites à l'intérieur du système de rôles nervalien, ces diverses figures orientalisées semblent invariablement

---

<sup>54</sup> *NPI II*, p. 782.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>56</sup> *NPI III*, p. 563.

<sup>57</sup> « Rien [...] ne peut peindre les efforts que font les Turcs pour mettre aujourd'hui leur capitale au niveau de tous les progrès européens. », *Ibid.*, p. 789.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 458.

contaminées par une inexpugnable mélancolie, à la confluence d'enjeux globaux de civilisation et du tragique intime. Seule peut-être la figure du conteur de rues stambouliote, mise en abyme orientalisée de l'écrivain occidental, indépendant du système de rôles, apparaît porteur d'une leçon entièrement positive. « En Orient, tout devient conte »<sup>59</sup> affirme le diariste. L'une des leçons dispensées par l'expérience de voyage concerne ainsi la manière de raconter, mode narratif alternatif que Nerval applique à son œuvre propre.

Ces conteurs de profession ne sont pas des poètes, mais pour ainsi dire des rhapsodes [...] <sup>60</sup>

Figure anonyme, placée comme en vignette spéculaire au centre du croquis réaliste brossé par notre auteur d'une scène typique de café oriental, le conteur se présente tout d'abord comme un double régénéré d'un Nerval grimé à l'orientale. Il apparaît également emblématique d'une manière ancestrale de conter dont l'occident oublieux se serait coupé. Contrastant avec le romancier ou pire le vaudevilliste parisien tenu d'inventer des caractères, le conteur-rhapsode stambouliote -étymologiquement « celui qui coud »- a pour vocation de « broder » autour d'un canevas éternel : une *matière* légendaire à l'instar des jongleurs médiévaux ou des aèdes grecs. Au matériau légendaire ou mythologique unique, Nerval substitue son propre mythe, se persuadant, quelque masque dont il s'affuble, qu'il écrit « (s)a propre histoire »<sup>61</sup>. Un même récit que le rhapsode stambouliote module à sa guise, réinterprété avec variation, troquant la distance du lire pour l'immédiateté du dire et la gestuelle, un art surtout de l'interruption et de la procrastination, telle est peut-être la plus fondamentale des leçons prodiguées par le génie oriental. A l'aporie tant sensuelle, morale ou spirituelle dont est victime le voyageur, « Nazaréen d'Europe »<sup>62</sup> irrémédiablement arrimé à ses racines françaises et que le pas de côté oriental ne parvient pas à conjurer, s'oppose la leçon triomphante du génie humble et grandiose prodiguée par le *meddah* stambouliote, victoire compensatoire de l'art sur la vie. A la linéarité de la dialectique hégélienne présentant l'histoire comme une téléologie ou, de manière plus prosaïque aux récits vulgaires tout entiers tendus vers le leurre d'un dénouement à chaque fois nouveau, le rhapsode oppose la tierce voie de la spirale narrative, à mi-chemin entre un cercle par définition fermé et une droite polarisée vers un terme. Cette modulation avec variation du même qui caractérise en profondeur le récit nervalien se situe en effet à la jointure du cercle sclérosé d'un savoir stérile figé dans la répétition, symbolisé en Orient par les Ulémas, et la

---

<sup>59</sup> *NPI II*, p. 525.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 671.

<sup>61</sup> *NPI III*, p. 458.

<sup>62</sup> *NPI II*, p. 507.

régénération revitalisante liée à l'innovation. Ce travail de la linéarité du temps sur l'itération, apanage d'une incontournable modernité, ouvre ainsi le cercle sur une spirale composée d'une série d'ellipses gravitant autour du même axe. En termes narratologiques, cette dialectique mettant en regard la droite et le cercle se traduit par l'activation d'une tension pérenne du récit à destination d'une chute, d'un dénouement au demeurant invariablement ajourné, drame unique destiné à être rejoué avec variations et ce, *ad libitum*. Nul doute qu'une telle conception de la manière de raconter, avec comme conséquence un récit indéfiniment ouvert, ne soit celle de notre auteur, lequel reconnaît dans l'emblématique *meddah* stambouliote tant un modèle qu'une caution implicite. Privilégiant l'art de la *dispositio* -art combinatoire de la substitution de syntagmes- à l'art de l'*inventio*, création *ex nihilo* d'une phrase narrative prétendument nouvelle, le rhapsode *alias* Nerval remet en question de la sorte les limites qu'Aristote assigne à tout récit. Alors que la *Poétique* exige d'un récit dramatique qu'il constitue une totalité organique, *holos* homogène présentant « un début, un milieu et une fin »<sup>63</sup>, notre auteur ouvre cette totalité narrative aux dimensions de l'œuvre entière, voire, dans une perspective spéculaire vertigineuse typiquement baroque, posant en miroir l'art et l'existence, à celles de la vie même. Ne peut-on pas d'ailleurs considérer au risque de l'indécence le suicide de notre auteur comme une ultime tentative visant à narrativiser une existence fortement soupçonnée d'absurdité ? Le mythe, l'autre côté du miroir aurait-il alors triomphé, certes momentanément mais avec des conséquences tragiques, du « prosateur obstiné »<sup>64</sup> et lucide ?

Avec ce personnage du conteur-rhapsode que notre auteur dissocie de toute diégèse, Nerval se peint de biais, « autofiction spéculaire »<sup>65</sup> pour reprendre les termes de Vincent Colonna, version orientalisée de l'auteur représenté dans l'acte d'écrire. Nul doute qu'en maintenant l'anonymat du conteur, dédaignant même de nommer son état en langue arabe ou turque alors même que Von Hammer dès 1780 ou son contemporain Abdolonyme Ubicini, auteurs qu'il a l'un et l'autre lus, évoquent le typique *meddah* stambouliote, notre auteur entend lui conférer une dimension universelle. On le sait, ce n'est pas l'Eurydice de chair et de sang que le rhapsode Orphée tel que le conçoit Nerval, *alias* El Desdichado, délivre du sombre bord mais bien plutôt une *modulation*, seule proie délivrée des enfers avec certitude, victoire tant sublime que dérisoire de l'art sur la vie.

## Conclusion :

---

<sup>63</sup> Aristote, *Poétique*, 50b 26.

<sup>64</sup> *NPI III*, p. 399.

<sup>65</sup> Selon Vincent Colonna, « l'autofiction spéculaire » « repos(e) sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre », *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, 2004, p. 119.

N'est-on pas aussi, sans le vouloir, le sujet de biographies directes ou déguisées ?<sup>66</sup>

Au terme de son parcours littéraire, notre auteur avait bien conscience qu'indépendamment des masques fictifs dont il avait pu s'affubler, il n'avait jamais écrit que sa propre histoire. Incapacité coupable à s'extraire de l'impression personnelle, obsession du monomane à la recherche d'une identité absente ou plutôt conscience toute moderne du caractère irrémédiablement autofictionnel du personnage fictif ? A l'évidence, Nerval aurait lui aussi pu affirmer sans conteste à l'instar du Flaubert tel que le conçoit Nathalie Sarraute dans *l'Ere du soupçon* : « La Bovary, c'est (moi) ! ». Au stade du *Voyage en Orient*, compilation d'articles prépubliés dans la presse de 1840 à 1850, l'expression assumée d'un je-autobiographique n'est pas encore aussi manifeste que dans la plupart des écrits des années 1850. Dans cette œuvre génésiaque, la plus longue jamais publiée par Nerval, véritable laboratoire narratif, notre auteur fait miroiter les diverses instances énonciatives divergentes voire contradictoires ou complémentaires constitutives d'un moi éclaté. A l'intersection de ce jeu kaléidoscopique de miroirs, entre récit enchâssant assumé par le diariste et récits enchâssés qui en représentent la stylisation, se dessine de biais la figure protéiforme d'une instance complexe résumée sous un nom d'auteur : *Gérard de Nerval*.

Au demeurant, en se projetant dans des figures et des noms orientaux, notre auteur grimé à la turque ou à la persane, protégé par le voile de tel ou tel pseudonyme, versions grotesques ou hyperboliques, dévoile tout autant son intimité que dans ses œuvres ultérieures davantage prises en charge par le je. Sans doute Jacques Bony a-t-il raison quand il affirme que « l'auteur se livre d'autant plus que le récit est davantage tenu à une distance qui rend toute identification impossible. »<sup>67</sup> C'est en effet à travers ces personnages orientaux que Nerval expérimente les limites de son propre mythe. La seconde grande partie de notre travail sera donc articulée autour de cinq vocables -substantifs ou noms propres orientaux- promesse poétique d'un signifiant exotique, antériorité fondamentale. Tributaire de l'absolu de leur signifiant, ces mots sont donc chargés de s'actualiser en personnages, inscrits au sein d'un schéma actantiel absolument fixe dans ses structures. Les deux premiers chapitres de cette partie seront ainsi axés autour des deux figures intertextuelles du « ferouer », d'une part ; de Balkis, d'autre part, personnages dont l'origine est exclusivement livresque, le premier émanant de l'érudition orientaliste zoroastrienne, l'autre d'un mythe déjà fortement inscrit dans le domaine littéraire et artistique. Les deux personnages incarnant de grands hommes providentiels : le

---

<sup>66</sup> *NPI III*, p. 686.

<sup>67</sup> Jacques Bony, *op. cit.*, p. 135.

calife Hakem et le génie-ouvrier Adoniram auraient pu être intégrés à ce volet si nous ne nous étions pas déjà longuement penché sur leurs particularités dans le cadre de notre première partie. Au reste, les deux figures orientales dont nous allons entamer l'analyse, à l'inverse des deux figures de monarques précitées, incarnent fondamentalement l'altérité au sein du schéma actantiel nervalien. Inscrit sur l'axe pragmatique, le *ferouer* campe non sans nuance le rôle de l'opposant au désir du je. Quant à Balkis, elle s'inscrit dans la sphère du désir en tant qu'objet de la quête du je-sujet. Les trois personnages orientaux dont nous allons ensuite tâcher d'évaluer les enjeux narratifs appartiennent en revanche, à l'inverse des deux premiers, à l'univers mi-réel mi-textuel du récit de voyage oriental, véritable catégorie générique aux normes implicites, inaugurée sous sa forme moderne résolument autobiographique ou plutôt autofictionnelle par Chateaubriand en 1811. Relevant pour partie de l'expérience autoptique du voyageur, pour partie d'un attendu générique spécifique, les figures constantinopolitaines du conteur-rhapsode, de Caragueuz, grotesque ombre chinoise et d'Abdul-Medjid, sultan actuel turc de chair et de sang, représentent pour Nerval à la fois l'occasion de traiter de manière personnelle des motifs orientaux mais surtout de reconnaître, par-delà la différence culturelle, des valeurs alternatives aux normes occidentales. Chacune de ces créations originales élaborées à partir de la réalité ethnoculturelle orientale permet aussi à notre auteur de se livrer au jeu exaltant de l'autofiction. Intégrées au sein de son schéma actantiel constant, elles lui permettent de jouer à décentrer, à styliser ou à glorifier le drame du je par figures exotiques interposées.

# *Partie 1 : antagonisme et distance.*

## Chapitre 1. Le ferouer, de l'érudition mazdéenne à la psychanalyse.

[...] son double ou génie intime. Le ferouer des rois<sup>1</sup>.

### Introduction: l'allégorie de l'inceste.

L'interdit occupe une grande place dans l'œuvre de Gérard de Nerval : celui portant en particulier sur l'accomplissement de son désir amoureux. Si, bien souvent, l'infortune sentimentale du personnage nervalien relève d'une forme de *fatum* rationnellement inexplicable, parfois, l'une des motivations majeures présidant à l'interdit affleure: le danger d'inceste. Nul doute en effet qu'indépendamment de la complexité des intrigues mises en scène au sein du *Voyage en Orient* une relation puisse être établie entre désir incestueux coupable et châtiment de mort ou plutôt assassinat d'une violence extrême. Evoquons à titre significatif le meurtre du calife Hakem par Yousouf, amant d'une sœur que le monarque voulait épouser ou encore celui d'Adoniram, maître-ouvrier du temple de Jérusalem dont on fracasse le crâne alors qu'il vient de s'unir physiquement avec sa sœur de sang : la Reine de Saba. En Nervalie, implicitement, sitôt que la possibilité d'une union de corps toujours consanguins est envisagée s'abat une sanction immédiate, souvent extrêmement brutale.

On sait grâce à Freud que l'insertion symbolique dans la sphère sociale passe par le renoncement au désir incestueux primitif, lequel, refoulé, devient tabou. Songeons ainsi au meurtre symbolique du père de la horde primitive mis en scène dans *Totem et Tabou*, acte fondateur qui marque le renoncement à la possession des femmes de la même tribu, « grand événement par lequel la civilisation a débuté »<sup>2</sup> selon les termes du fondateur de la psychanalyse. Or, chez notre auteur, le renoncement à un tel désir n'est jamais définitif et l'attrait incestueux -à l'égard d'une sœur, d'une sainte, *avatars* déplacés de la mère que Nerval n'a jamais connue- représente à tout jamais l'aboutissement de la quête existentielle. L'interdit

---

<sup>1</sup> *NPI II*, (CC), p. 854.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, 1912-1913, Trad. Fr. *Totem et tabou*, Paris, Ed. Payot, 2001, p. 170.

terrestre incapable d'abolir le désir de toute-puissance fixé au stade antérieur du narcissisme primaire n'est donc jamais que déplacé, dévié, ajourné.

Si chez notre auteur un acte expiatoire sanctionne sur terre le désir coupable, il n'est pas sans intérêt de nous pencher sur une figure symbolique qui interdit au je ou à l'un de ses *avatars* autofictionnels de profaner l'objet tabou: son double ou plus précisément son sosie. Étrangement, notre auteur dote cette instance d'une appellation empruntée à la langue pehlvi, le moyen-perse: il utilise en effet le terme *ferouer*. Deux énigmes sont pour nous à relever : pourquoi, d'une part, notre auteur a-t-il élu comme unique qualification susceptible de désigner son sosie un concept d'érudition appartenant à la religion mazdéenne?<sup>3</sup> Pourquoi, d'autre part, avoir modifié radicalement la polarisation axiologique d'un tel concept que l'exégèse occidentale moderne, connue par notre auteur, avait eu soin de rapprocher tantôt de l'ange gardien, tantôt de l'idéal platonicien?

Nous voudrions essayer de montrer en quoi le recours à l'interprétation psychanalytique pourrait être approprié afin de tenter d'approcher des motivations d'un tel choix et d'un tel traitement. Il s'agira en effet pour nous, en faisant dialoguer comparatisme religieux et psychanalyse freudienne, d'analyser de quelle manière Nerval, en ayant recours à l'espace symbolique d'un mazdéisme librement interprété, tente de transcrire la complexité de son espace psychique. Il nous a semblé préférable de développer le présent chapitre selon deux axes complémentaires : un premier volet où nous nous intéresserons exclusivement au personnage du *ferouer*, un second où nous envisagerons une typologie synthétique de la figure du double (ou du rival) au sein du *Voyage en Orient*.

Nous nous interrogerons donc en premier lieu brièvement sur les modalités d'intervention et d'action de la figure du *ferouer* au sein de l'œuvre nervalienne puis sur la signification que pouvait revêtir en 1847 le symbole zoroastrien, date du premier usage qu'en fait Nerval en tant que personnage. Nous envisagerons ensuite en quoi la psychanalyse serait à même d'apporter un certain éclairage sur cet emploi. Seront alors interrogés successivement les concepts complémentaires d'inquiétante *étrangeté*<sup>4</sup>, d'une part puis de mélancolie, d'autre part,

---

<sup>3</sup> Il faut toutefois préciser que notre auteur, très vraisemblablement avant de connaître le concept mazdéen de *ferouer*, avait pu traiter le motif du sosie dans un écrit relativement ancien, au registre majoritairement burlesque, intitulé *Biographie singulière de Raoul Spifame, seigneur Des Granges*, livré à la presse les 17 et 18 septembre 1839. Nerval réimprimera quasi à l'identique cette biographie pour l'insérer dans son ouvrage de 1852 : *Les Illuminés*.

<sup>4</sup> Nous ne reviendrons pas ici sur la polémique suscitée par cette traduction approximative de l'allemand par Marie Bonaparte. À l'expression désormais passée à la postérité « inquiétante étrangereté », on pourra certes préférer « inquiétant familial » plus proche de l'original. En tout état de cause, le français est inapte à restituer le réseau d'analogies étymologiques soulignées par Freud, en particulier la relation qu'il peut établir entre *heimisch* (du pays) et *heimlich* (familier). Nous nous référons à la traduction que Marie Bonaparte a proposée en 1933.

caractéristiques l'un et l'autre du personnage nervalien. Trois essais fondamentaux de Freud seront principalement mis à contribution : *Totem et Tabou* publié en 1913, *Deuil et mélancolie* en 1915 et *L'Inquiétante étrangeté* en 1919. Nous tenterons dans une seconde partie d'établir une toute-sommaire genèse et typologie de la figure du double-rival, sosie *stricto-sensu* comme le *ferouer* ou versions euphémistiques diverses, image polymorphe et ambivalente de la toute-puissance : poétique, physique ou sensuelle, que notre auteur décline dans toute son œuvre.

De manière très significative, Nerval prend donc appui sur un motif appartenant à la culture orientale afin de l'inscrire au sein du schéma actantiel de son récit. Ainsi que nous l'avons affirmé, sa démarche est complexe : il s'agit en effet pour lui à la fois de projeter son récit en latence sur une figure orientale tout en s'appropriant, fût-ce au prix de remaniements conséquents, l'authenticité culturelle du motif. Notre auteur se base ainsi sur les virtualités d'un concept toujours perçu de manière positive par l'exégèse érudite afin de suggérer à son lecteur que derrière la menace apparente présentée par le *ferouer* se cacherait le salut. En effet, pour peu que soient envisagés à nouveaux frais les rapports du je et de son objet, l'opposant -selon la terminologie greimasienne- se transformerait en adjuvant. Or, un tel réagencement fonctionnel ne saurait être effectif qu'au sein d'une autre réalité, par-delà les portes de la mort, et donc situé dans le *hors-champ* du spectre focal du récit nervalien, angle mort, pure virtualité.

## 1 La figure du *ferouer* : du comparatisme religieux à la psychanalyse.

### 1.1 Les modalités d'apparition du personnage: l'acmé d'une crise.

Précisons brièvement les modalités d'apparition de cette figure à l'action décisive. Mis en scène une première fois dans le pseudo-conte oriental intitulé *L'Histoire du Calife Hakem* dans les colonnes de *La Revue des deux Mondes* en 1847, le *ferouer* est également l'un des actants centraux d'*Aurélia*, ultime récit de Nerval en date de 1854-55, essaimant donc bien au-delà de la relation viatique orientale. Sans rentrer plus avant dans les détails affirmons d'emblée que ce personnage allégorique se caractérise tout d'abord par son identité : seul exemple de la figure du sosie *stricto sensu* dans toute l'œuvre nervalienne, exception faite d'un récit bien plus ancien remontant à 1839 : *L'Histoire de Raoul Spifame seigneur des Granges* sur lequel nous reviendrons. Loin de camper un *caractère* au sens balzacien du terme, doté par exemple d'une lignée ou d'une psychologie, le *ferouer* est strictement associé à l'acmé d'une crise, instant nodal où le personnage nervalien s'apprête à profaner l'objet interdit de son désir : mariage du calife avec sa sœur, exploration des profondeurs de grottes manifestation intra-utérines pour le scripteur d'*Aurélia*, en association également avec la perspective d'un mariage adelphique.

Figure à l'aspect fondamentalement inchoatif, le ferouer, allégorie de la limite, littéralement *bifrons*, revêt en définitive une double fonction. Sur le plan terrestre, connoté négativement, il interdit au je l'accomplissement de son désir. Dans le même temps, il incarne l'idéal par personnage interposé, ouvrant donc, ainsi que nous le préciserons par la suite, vers la possibilité mystique d'un dépassement des apories terrestres. Citons donc la première occurrence de cette figure dans l'œuvre nervalienne au sein du conte oriental *l'Histoire du Calife Hakem* :

Cette vision lui semblait un avertissement céleste, et son trouble augmenta lorsqu'il reconnut ou crut reconnaître ses propres traits dans ceux de l'homme assis près de sa sœur. Il crut que c'était son *ferouer* ou son double, et, pour les Orientaux, voir son propre spectre est un signe du plus mauvais augure<sup>5</sup>.

Avant d'envisager en quoi un éclairage de type psychanalytique permettrait de justifier l'usage d'un tel terme, nous voudrions au préalable effectuer une brève synthèse sur la signification que pouvait revêtir en 1847 le motif d'érudition zoroastrienne de *ferouer*, partant de quelle manière Nerval se démarque de ce matériau érudit de base.

## 1.2 Le Ferouer en 1847.

### 1.2.1 Un concept d'érudition mazdéenne.

Le mot pehlvi *ferouer*, terme moyen-perse, langue des Sassanides, a été introduit dans un écrit en langue française par l'orientaliste français Abraham Anquetil-Du Perron en 1771 avec sa traduction et commentaire du *Zend-Avesta*, l'un des livres canoniques du Mazdéisme<sup>6</sup>. Divers auteurs se sont à sa suite penchés sur la question envisageant une identité aujourd'hui controversée entre le motif emblématique du zoroastrisme: le *farvahar*, doublon du terme *ferouer*, ou l'allégorie de l'âme, représentée plastiquement sur le fronton des temples de Persépolis, et le *fravashi*, terme avestique, langue sacrée antérieure au pehlvi, concept qu'on pourrait rapprocher de l'ange gardien de la tradition judéo-chrétienne. Dans les années 1830, sous l'impulsion de l'Allemand Joseph Von Hammer, on assiste à un renouveau des études

---

<sup>5</sup> *Histoire du calife Hakem, NPI II*, p. 557.

<sup>6</sup> Abraham Anquetil-Du Perron, *Zend-Avesta, ouvrage de Zoroastre contenant les idées théologiques, physiques et morales de ce législateur, les cérémonies du culte religieux qu'il a établi, et plusieurs traits importants relatifs à l'ancienne histoire des Perses*, Editions Tilliard, Paris, 1771.

zoroastriennes<sup>7</sup>. En France, après l'incontournable Silvestre de Sacy<sup>8</sup> puis la contribution majeure d'Eugène de Burnouf<sup>9</sup>, c'est l'érudit Félix Lajard qui en brosse en 1837 le tableau le plus complet<sup>10</sup>. Il en va jusqu'à l'utopiste et homme politique Pierre Leroux, bien connu de Nerval, qui donne sa définition du *ferouer* ou *fravashi* dans son *Encyclopédie nouvelle* en 1842, le rapprochant à la fois des idées platoniciennes et du Verbe judéo-chrétien<sup>11</sup>.

Si ce terme n'est donc pas aussi insolite ni aussi exotique qu'on pourrait au premier abord l'imaginer, il reste soumis à un usage restreint, réservé à une marge érudite des initiés à la doctrine de Zoroastre. Il faut par ailleurs noter que seul Nerval confère à ce concept proche de l'abstraction une profondeur romanesque, l'incorporant au plus intime de son récit en en faisant même son Sosie. Envisageons donc très brièvement ce que notre auteur aura pu retenir de l'authenticité culturelle de ce motif.

### 1.2.2 Définition.

Qu'est-ce donc qu'un *ferouer* ? Citons Eugène de Burnouf opérant une synthèse en 1833:

Dans la religion de Zoroastre, être surnaturel qui, à la naissance, s'unit au corps et après la mort dépose devant le trône de Dieu une supplication pour le mort ; le type divin de chacun des êtres doués d'intelligence, son idée dans la pensée d'Ormuzd, le génie supérieur qui l'inspire et veille sur lui<sup>12</sup>.

En utilisant le terme *ferouer*, notre auteur convoque implicitement le dualisme mazdéen, espace symbolique dialectique mettant en regard et en synergie le *menok* défini par Mircéa Eliade comme « état spirituel », en dehors du temps, initial et parfait et le *getik*, « état matériel »

---

<sup>7</sup> L'intérêt pour les cultes solaires et en particulier pour la religion de Zoroastre (le mazdéisme) ou le culte de Mithra, sa version importée à Rome, est ravivé sous l'impulsion de l'orientaliste allemand Joseph von Hammer à partir de 1833, ainsi que le précise Brian Juden : « Une question académique est partiellement résolue par la publication, en 1833, des recherches de Joseph Hammer sur le culte de Mithra. L'ouvrage est très discuté des deux côtés du Rhin et réveille chez les chroniqueurs de revue un intérêt inattendu pour les religions solaires. » (Brian Juden, *op. cit.*, p. 340.)

<sup>8</sup> Se basant sur les travaux d'Anquetil Du Perron, Silvestre de Sacy donne lui aussi son interprétation du *ferouer* : « Suivant la théologie des Parses, les êtres raisonnables, produits par le bon principe, sont intimement liés tant les génies que les hommes, à une substance spirituelle qui est désignée sous le nom de *férouher*. », A.I. Silvestre de Sacy, *Mémoires sur diverses antiquités de la Perse*, Paris, Imprimerie nationale exécutive du Louvre, 1793, p. 267.

<sup>9</sup> Eugène de Burnouf, *Commentaire sur le Yaçna, l'un des livres religieux des Parses, Tome I*, Paris, Imprimerie royale, 1833.

<sup>10</sup> Félix Lajard, *Troisième mémoire, mémoire sur le taureau et le lion considérés comme attributs caractéristiques de Vénus, en Orient et en Occident*, Paris, Bourgeois-Maze, 1837

<sup>11</sup> « Les *férouers*, en zend *fravachi*, de *fra*, au-dessus, et *vach*, croître ou vivre, sont les formes pures des choses et pour parler avec la philosophie grecque, les *Eidn*. C'est par les *férouers* que tout subsiste dans le ciel et sur la terre. [...] Il est impossible de se faire de ce *férouer* d'Ormuzd une autre idée que celle du Verbe. », P. Leroux et J. Reynaud, *Encyclopédie nouvelle, dictionnaire philosophique, scientifique, littéraire et industriel, tome huitième*, Paris, Gosselin, 1842, p. 805.

<sup>12</sup> Eugène de Burnouf, *op. cit.*, p. 270.

conséquence de la rébellion d'Ahriman, le mauvais principe<sup>13</sup>. Dans le *getik* luttent ainsi les forces antithétiques de l'ombre: Ahriman, incarné par ses alliés les *Dews*, et celles de la lumière: Ormuzd ou Ahura Mazda dont les idées sont matérialisées par les *ferouers*. Nerval a sans doute été également éminemment sensible à la perspective eschatologique inhérente au mazdéisme, l'une des premières religions à avoir conceptualisé les fins dernières : à la fin des temps, en effet, le mauvais principe est aboli. Citons, ainsi, le premier mémoire de Félix Lajard, explicite à ce sujet:

Anéantissement des deux mondes ou retour des idées typiques (féroüiers) de la matière, des dieux générateurs, des deux mondes et de l'homme au sein de l'éternel après une purification générale par l'eau, l'air et le feu, c'est-à-dire retour de la dualité à l'unité<sup>14</sup>.

Si notre auteur convoque donc implicitement le mazdéisme, il faut toutefois préciser qu'il gauchit de manière parfaitement consciente la signification authentique du *ferouer*. A ce symbole unilatéralement envisagé comme positif, polarisation que ne pouvait méconnaître notre auteur, Nerval confère un aspect incontestablement négatif. Au sein du schéma actantiel de son récit, il campe lui-même en tant que personnage le rôle d'opposant au *ferouer*, se positionnant donc *de facto* dans le camp du mal. L'ange gardien du Zoroastrisme présente en effet dans son œuvre bien des ressemblances avec le *Doppelgänger*, double terrible de la littérature germanique que l'ami Henri Heine, au premier chef, avait popularisé par un Lied célèbre<sup>15</sup>. Comment justifier un tel choix ? Nous envisagerons donc à présent comment la psychanalyse, en particulier freudienne, pourrait être à même de rendre compte d'une telle mutation axiologique.

### 1.3 Le ferouer à la lumière de la psychanalyse.

#### 1.3.1 Un conflit intrapsychique.

Si Freud n'a vraisemblablement pas lu Nerval, il est en revanche un lecteur et commentateur attentif de deux éminents auteurs germanophones: E.T.A. Hoffmann et Goethe, l'un et l'autre aimés et même traduits en français par Gérard. Ainsi, l'interprétation proposée par Freud dans son essai de 1919 *L'Inquiétante étrangeté* à propos du motif du double à partir

---

<sup>13</sup> Mircéa Eliade définit le terme « *menok* » comme « état spirituel » et le terme « *getik* » comme « état matériel » (*Histoire des croyances et des idées religieuses*, 2, Paris, Payot, 1978, p. 303.)

<sup>14</sup> Félix Lajard, *Recherches sur les cultes, les symboles, les attributs et les monuments figurés de Vénus en Orient et en Occident, premier mémoire*, Paris, Bourgeois-Maze, 1837, p. 22.

<sup>15</sup> Citons le célèbre Lied, extrait du *Buch der Lieder* : Du Doppelgänger! du bleicher Geselle! / Was äffst du nach mein Liebesleid / Das mich gequält auf dieser Stelle./ So manche Nacht, in alter Zeit? (« Der Doppelgänger », *Buch der Lieder*, 1828. « Toi, sosie, toi blême compagnon ! /Que singes-tu la douleur de mon amour, / Qui, à cet endroit m'a torturé/ De si nombreuses nuits, aux temps anciens ? ».)

de *l'Homme au Sable* d'Hoffmann nous semble parfaitement applicable au double nervalien, au *ferouër* donc.

Selon le fondateur de la psychanalyse, l'apparition du double traduit un conflit entre deux stades successifs et exclusifs du développement psychique infantile: le narcissisme primaire préœdipien et le surmoi. Plus précisément, il interprète un tel motif comme le retour hostile de la pensée animiste initialement positive à un stade d'évolution du psychisme où un tel ordre de pensée -la « toute-puissance des pensées »<sup>16</sup>- n'a plus droit de cité:

Mais ces représentations ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant comme du primitif ; avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant (*unheimlich*) avant-coureur de la mort [...] ce qui est *heimlich* devient alors *unheimlich* [...]<sup>17</sup>.

Ce qui aurait dû être le plus familier -au sens propre du terme- est rendu étranger car interdit. Chez Nerval, le calife Hakem semble dépossédé de son fantasme intime. C'est le moi rendu méconnaissable qui cambriole sa propre maison, mettant à mal l'accomplissement de son désir, en l'occurrence un mariage incestueux de type adelphique ainsi qu'en témoigne ce passage significatif de *l'Histoire du calife Hakem* :

Ici, l'apparition était d'autant plus menaçante que le *ferouer* accomplissait d'avance un dessein conçu par Hakem. L'action de ce calife fantastique, épousant Sétalmulc, que le vrai calife avait résolu d'épouser lui-même, ne cachait-elle pas un sens énigmatique, un symbole mystérieux et terrible !<sup>18</sup>

Si le double apparaît comme la marque ou la borne de l'interdit, son apparence traduit son identité première : il incarne l'idéal, perpétrant l'acte tabou que le je n'est plus en mesure d'assumer. Ainsi que l'affirme encore Freud :

Mais on peut faire endosser au double non seulement ce contenu qui heurte la critique du moi ; on peut lui attribuer aussi toutes les autres possibilités avortées de forger notre destin auxquelles le fantasme peut s'accrocher encore et toutes les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables, de même que toutes les décisions réprimées par la volonté qui ont suscité l'illusion du libre arbitre<sup>19</sup>.

On ne sera pas surpris que Yousouf, le double du calife Hakem, soit présenté en ces termes :

---

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919, trad. fr. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio, Galimard, Paris, 1988, p. 244.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 236 et 239.

<sup>18</sup> *NPI II*, p. 557.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 238.

Il vit alors au fond de la salle, assis sur le divan à côté de Sétalmulc un homme ruisselant de pierreries, constellé de diamants qui étincelaient au milieu d'un fourmillement de bluettes et de rayons prismatiques<sup>20</sup>.

De la même manière, le scripteur de la nouvelle *Aurélia* caractérise son sosie de manière quasi-identique:

Ô terreur ! ô colère ! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie...<sup>21</sup>

Le *ferouer* représente donc en définitive à la fois le rempart contre l'inceste, l'un des deux tabous universels -avec le meurtre- mentionnés par Freud dans *Totem et Tabou* mais aussi son agent indirect, trace fantasmatique de ce moi idéal et tout-puissant du narcissisme primaire antérieur au Péché. Avec acuité, Freud à la suite d'Otto Rank va encore plus loin: l'inceste s'inscrit dans un tropisme régressif consistant à regagner la demeure ou la patrie première (*die Heimat*) à savoir le sexe féminin. Citons encore *L'Inquiétante étrangeté*:

Le sexe féminin est pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Mais il se trouve que cet étrangeté inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale du petit d'homme<sup>22</sup>.

Il est manifeste que les objets d'amour sur lesquels Nerval ou tel avatar autofictionnel jette son dévolu entretiennent avec lui un rapport consanguin : Setalmulc est la sœur du calife Hakem, la reine de Saba est appelée « ma sœur » par son amant Adoniram, le peintre Colonna et la belle Polia de Trévisse se désignent par les appellations frère et sœur. Or, l'amour adelphique apparaît comme une manière indirecte d'avouer l'amour tabou pour la Mère. Mentionnons à ce titre un détail biographique notable: Gérard de Nerval, fils unique, n'a jamais eu ni frère ni sœur.

### 1.3.2 Identité et mélancolie.

Le phénomène dit de *l'inquiétante étrangeté* (*das Unheimliche*) nous semble donc à même de rendre compte de la polarisation négative du double nervalien, du moins dans son aspect strictement terrestre, en tant que marque de l'interdit frappant le désir incestueux tabou. Or, afin de mieux comprendre les raisons pour lesquelles Nerval a élu le terme *ferouer*, terme nécessairement positif, il faut également avoir recours à un autre phénomène mis en lumière par Freud : la mélancolie, affection complexe qui nous semble également emblématique du personnage nervalien. Nous voudrions montrer en quoi la posture mélancolique liée à une

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 557.

<sup>21</sup> *NPI III*, p. 716.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 252.

scission identitaire binaire permet au Moi, parallèlement à une autodépréciation ostentatoire, de maintenir coûte que coûte l'intégrité d'une zone régressive de perfection narcissique. Le désir tabou interdit sur terre et frappé de sanction n'est en réalité jamais abandonné mais toujours dévié, déporté, reporté.

#### A) Scission identitaire binaire.

Dans son essai fameux de 1915 *Deuil et mélancolie*, le fondateur de la psychanalyse a montré qu'en dépréciant sujet et objet terrestres, le mélancolique ménage intacte la figure toute-puissante de l'idéal primitif dont il ne parvient jamais à faire le deuil<sup>23</sup>. Chez notre auteur, l'intérêt est double : maintenir donc intacte la zone idéale et dans le même temps éviter l'ambivalence pulsionnelle. En scindant strictement sa personnalité en deux entités axiologiquement antithétiques, Nerval évite en effet de convoquer l'ambivalence des affects liés au narcissisme primaire, stade régressif avec lequel la libido mélancolique entretient des liens de fixation. Le trouble naît, ou plutôt le cauchemar, quand les pulsions antithétiques d'amour et de dévoration s'entremêlent, que s'exprime l'ambivalence cannibalique du désir narcissique lié au stade oral. Freud affirme ainsi dans *Deuil et Mélancolie* :

Il (le mélancolique) voudrait s'incorporer cet objet et cela, conformément à la phase orale ou cannibalique du développement de la libido, par le moyen de la dévoration<sup>24</sup>.

En voulant aimer physiquement l'imgo maternelle adorée, le personnage nervalien paraît en effet perpétrer un véritable viol. Est en effet déclinée dans toute l'œuvre une série de scènes « d'orgie et de carnage »<sup>25</sup>, scène primitive intolérable, *Urszene*<sup>26</sup> où un corps féminin est lacéré, tranché par le sabre, forfait attribué de manière significative à la « puissance déferée aux hommes »<sup>27</sup>, partant au sadisme de l'Eros masculin primitif. Mentionnons à ce titre et parmi de multiples exemples ce passage que nous avons déjà cité de *l'Histoire du calife Hakem*,

---

<sup>23</sup> Julia Kristeva considère quant à elle que le sujet mélancolique manifeste une « intolérance à la perte de l'objet » (Julia Kristeva, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse* 2001/1, n°4, p. 20)

<sup>24</sup> Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, 1917, « Deuil et mélancolie » Extrait de *Métapsychologie, Sociétés*, 2004/4 n°6, p. 12. Julia Kristeva prolonge en ces termes l'analyse du phénomène mélancolique : « Soudé à cet attachement archaïque, le dépressif se sent déshérité d'un bien suprême et innommable, irreprésentable, sauf peut-être par une dévoration, une *invocation*, mais sans mots. » (Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 22.)

<sup>25</sup> « Partout mourait, pleurait, languissait l'image souffrante de la Mère éternelle. A travers les vagues civilisations de l'Asie et de l'Afrique, on voyait se renouveler toujours une scène sanglante d'orgie et de carnage [...] », *Aurélia*, *NPI III*, p. 799.

<sup>26</sup> C'est en particulier dans son analyse de *l'Homme aux loups* que Freud fait mention de cette « scène originaire » (*Urszene*), support fantasmatique par lequel le sujet revit sur le mode cauchemardesque sa propre conception. Rappelons que le patient traité par Freud est supposé avoir été témoin d'un « coitus a tergo trois fois répété » où il « put voir l'organe génital de la mère comme le membre du père », scène traumatisante, non symbolisée, niée, et qu'il s'agira pour lui d'interpréter *a posteriori*. (Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2008, p. 527)

<sup>27</sup> *NPI III*, p. 799.

très révélateur de l'ambivalence pulsionnelle, à l'exacte intersection de l'idolâtrie et de la violence:

[...] quand il fut près d'elle, il l'enveloppa d'un regard si profond, si pénétrant, si chargé de pensées, que la princesse frissonna et croisa ses bras sur son sein, comme si une main invisible eût déchiré ses vêtements<sup>28</sup>.

On pourra par ailleurs se demander si chez Nerval l'ambivalence pulsionnelle ne s'adosse pas à un ressentiment latent de type biographique. Est perceptible en effet la rancœur discrète mais tenace de l'orphelin de mère reprochant à l'absente de l'avoir abandonné à l'âge de six mois pour préférer rejoindre son père, médecin militaire engagé en Allemagne lors des guerres napoléoniennes. Rappelons qu'elle est morte là-bas. N'aura-t-elle pas expié par cette mort une telle trahison? Ou plutôt la haine de l'orphelin n'aurait-elle pas eu le pouvoir rétrospectif de tuer la traîtresse? A moins qu'un tel récit ne représente la tentative également rétrospective d'intellection ou de symbolisation de l'inexplicable ambivalence pulsionnelle. Dans l'univers psychotique nervalien, -n'ayons pas peur de grossir le trait-, il s'agit de toute évidence de nier avec une infinie violence qu'un jour, maman a pu me trahir pour papa!

### B) Un moi à dimension variable : qui est celui qui juge le *ferouer*?

En tout état de cause, il est fondamental pour le sujet d'éviter de revivre une scène traumatique atrocement culpabilisante, « représentation intolérable » typique de la psychose que Freud avait glosée en ces termes : « ce qui a été aboli au-dedans revient du dehors »<sup>29</sup>, traces mnésiques non symbolisées qui font un cataclysmique retour au présent. Aussi, Nerval, mélancolique, scinde-t-il son identité en deux. Pour se protéger, il réduit en effet les dimensions de son moi à la portion congrue, investissant géographiquement une part déshéritée ou déchue de lui-même ainsi qu'en témoignent ces réflexions du scripteur de la nouvelle *Aurélia* :

Un mauvais génie avait pris ma place dans le monde des âmes : pour Aurélia c'était moi-même et l'esprit désolé qui vivifiait mon corps affaibli, dédaigné, méconnu d'elle se voyait à jamais destiné au désespoir ou au néant<sup>30</sup>.

C'est bien de ce moi amoindri, mélancolique ou déshérité qu'émanent les remarques pleines d'amertume concernant le *ferouer*, qualifié ici de « mauvais génie ». Peut-on pour autant affirmer que ce point de vue explicitement restreint soit capable de synthétiser la

---

<sup>28</sup> *NPI II*, p. 540.

<sup>29</sup> S. Freud, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (Le Président Schreber) », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2008 [1911], p. 281.

<sup>30</sup> *NPI III*, p. 718.

globalité du Moi nervalien, à dimension éminemment variable? Du point de vue de ce moi total, agrandi, dont il n'est jamais question de faire le deuil et dont l'identité terrestre ne serait qu'un succédané, le *ferouer* revêtirait alors une signification éminemment positive, vecteur de réintégration à destination de l'idéal, confirmation donc de sa signification étymologique et culturelle. Si l'inceste est soumis à l'interdit, au tabou sur terre, dans un autre univers : au-delà des portes de la mort, rien n'interdirait plus de l'accomplir. En définitive, pour Nerval comme pour les Latins, « si sunt dei sunt boni » tant l'harmonie, bien plus que la révolte est nécessaire, ciment unificateur et transcendant capable de rendre le calme aux forces en lutte. Il est à ce titre très caractéristique que notre auteur ait amorcé son mouvement de retour à destination du monothéisme par le biais du mazdéisme persan. En contrepoint à un christianisme desséchant, « religion sévère » contre laquelle le scripteur d'*Aurélia* affirme avoir longtemps conservé des préjugés, le zoroastrisme représente la virtualité d'un dépassement. En accusant Dieu d'impuissance, « dieu de Lucrétius, impuissant dans son immensité »<sup>31</sup> contre lequel ce même scripteur affirme s'être opposé, *avatar* de ce « dieu multiple de la nature » qui ploie l'humanité « sous le joug »<sup>32</sup> et que conspuait déjà le rebelle Adoniram, le mélancolique exige de manière faussement paradoxale la réhabilitation divine. Derrière l'incompréhensible Adonai, il est indispensable de retrouver l'image d'un dieu igné tout puissant, figure du moi narcissique en gloire, consubstantiel à la grande déesse<sup>33</sup>.

On ne sera dès lors pas surpris que l'ultime nouvelle nervalienne -dont la seconde partie fut retrouvée dans les poches du suicidé- mette en scène la réconciliation avec le frère, le *ferouer* devenu frère de douleur, mais au ciel. A l'*unheimlich*, Nerval fait se succéder la « maison »<sup>34</sup> du frère, laquelle ne peut être envisagée que comme un tombeau. Doit-on rappeler que « Heim »

---

<sup>31</sup> *NPI III*, p. 722.

<sup>32</sup> *NPI II*, P. 675.

<sup>33</sup> On sait à quel point l'élément du feu -emblème d'Adoniram- revêt un aspect fondamental pour notre auteur. De manière incidente, à la suite de sa rencontre au Liban avec un Parsi converti à l'anglicanisme, le diariste du *Voyage* suggère sa préférence pour le mazdéisme sur l'évangélisme chrétien : « Je le plaignais un peu en moi-même d'avoir abandonné le culte d'Oromaze pour le modeste emploi de Jockey évangélique. » (*NPI II*, p.463) Relevons également l'éloge sans appel effectué par le narrateur de l'article *Le Temple d'Isis. Souvenir de Pompéi*, publié dans *la Phalange* en 1845 : « Après la mort d'Alexandre-Le-Grand, les deux principales religions dont sont sorties toutes les autres, le culte des astres et celui du feu, dont la plus haute expression fut la doctrine de Zoroastre, et la plus grossière l'idolâtrie [...] » (*NPI III*, p. 1251) De façon plus générale, avant la seconde partie d'*Aurélia*, en dépit de la sympathie qu'il éprouve pour la figure syncrétique du Christ, Nerval affirme sa défiance personnelle à l'égard de la religion catholique, « religion redoutable » (*NPI III*, p. 730) contre laquelle le scripteur d'*Aurélia* affirme avoir conservé des « préjugés philosophiques ». Au demeurant, la porte n'est jamais totalement fermée sur la possibilité d'un retour -qui ne peut être qu'hétérodoxe-vers le dieu chrétien. Des indices jalonnent en effet toute l'œuvre: louange sans réserve des Noëls viennois, entrée dans une église maronite pour une messe au Liban, souci mystique de s'attacher avec ferveur aux pieds sanglants du Christ dans le pathétique prologue de *Quintus Aucler*.

<sup>34</sup> Relevons les propos d'*Aurélia* dans la nouvelle éponyme: « Nous nous reverrons plus tard... à la maison de ton ami. » (*NPI III*, p. 727.) On relève une inhabituelle isotopie du terme « maison » dans la dernière partie de l'œuvre nervalienne, fréquence significative qui contraste avec la propension nomade chère à notre auteur. On rappellera que le mot « maison » est un dérivé du verbe latin « manere » : rester.

dont « *heimlich* » est le dérivé signifie le foyer, la maison? Bourrelé de culpabilité, Nerval réintègre *in fine* le giron chrétien fût-il hétérodoxe, retour de l'enfant prodigue au monothéisme du Père via le mazdéisme. Ou plutôt il contourne momentanément l'interdit paternel jusqu'alors dénié, cette « forclusion du Nom du Père »<sup>35</sup> typique de la psychose selon Lacan, en désinvestissant la sphère terrestre décidément trop ambivalente afin de replonger fantasmatiquement dans les délices de l'indifférencié. Afin de soulager sa conscience, le jennervalien feint d'accepter *in extremis* le choix maternel, préférence exprimée pour le père sur le fils, mais un tel constat s'apparente à une reculade. De toute évidence, l'univers nervalien n'est pas, n'aurait pas pu être œdipien.

« « O Mort où est ta victoire ? » puisque le Messie vainqueur chevauchait entre nous deux ! »<sup>36</sup> proclame le je lyrique des « Mémoires » d'*Aurélia*, l'un des ultimes écrits nervaliens. Le *ferouer* n'est plus ici ce qui sépare mais la médiation sacrée, voile christique qui transfigure et sanctifie la femme. On pourrait affirmer également que cette nouvelle trinité -le Fils, le Père, la Mère- est en définitive consubstantialité : l'image adorée du Moi, nous sommes ici au cœur régressif du narcissisme primaire, ne faisant qu'un avec la Mère des commencements, *magna Mater*, objet total avec lequel le nourrisson fut en symbiose, déité primitive qui donne la vie et peut la reprendre. Lacan nomme ce trou primitif la « chose »<sup>37</sup>, Ferenczi « Thalassa »<sup>38</sup>, le Freud d'*Au-delà du principe de plaisir* lui préfère « thanatos »<sup>39</sup>, la mort. Certes, bien loin des *realia* terrestres, Nerval semble en effet déjà anticiper ses noces mystiques avec la mort, retour à l'indifférencié, abandon définitif de la part terrestre.

### C) Identification et ambivalence pulsionnelle : moi ou la mère.

On pourrait à présent prolonger et terminer l'analyse en envisageant en quoi notre auteur, en s'identifiant à l'absente, a intégré au sein de son psychisme deux principes absolument incompatibles : la survalorisation d'un paganisme amoral et la conscience de l'interdit frappant un tel idéal. Nous pourrions à ce titre, en nous fondant sur le phénomène typiquement mélancolique que l'analyse psychanalytique à la suite de Ferenczi nomme « introjection », nous interroger sur la nature de la faute dont notre auteur s'accuse<sup>40</sup>. Les

---

<sup>35</sup> Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » (1958), *Écrits*, Paris, Seuil, p.575

<sup>36</sup> *NPI III*, p. 746.

<sup>37</sup> Jacques Lacan, « L'Éthique de la psychanalyse », *Le Séminaire livre VII*, Paris, Seuil, p. 324.

<sup>38</sup> Sándor Ferenczi, *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, précédé de *Masculin et féminin*, Paris, Payot, 2002.

<sup>39</sup> S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2010

<sup>40</sup> « L'introjection serait une défense contre l'insatisfaction causée par l'absence de l'objet [...] C'est l'exemple du deuil et surtout celui de la mélancolie où les reproches que le sujet s'adresse sont ceux-là même qui en réalité

autoaccusations qui affluent en particulier au stade de l'écriture d'*Aurélia* ne seraient-elles pas des reproches indirects détournés et voilés à l'égard de la mère fantasmatique hautement suspectée de trahison?

D'un côté, on relève dans l'œuvre nervalienne un incontestable attrait pour la fécondité païenne placée sous l'égide du Dieu Pan, lequel célébrait les effusions innocentes de l'homme et de la nature ainsi qu'en atteste cette caractérisation lyrique du voyageur en Grèce : Pan était, en effet, « le dieu qui bénissait l'hymen fécond de l'homme et de la terre »<sup>41</sup>. Or, notre auteur le sait : depuis Plutarque et sa *Décadence des Oracles*, « Pan est mort ! »<sup>42</sup> En contrepoint donc à la nostalgie exprimée à l'endroit de la restauration d'un paganisme associé à l'exubérance des forces naturelles, Nerval affirme à de nombreuses reprises un souci quasi-obsessionnel de s'astreindre à la continence sexuelle, à la chasteté. Exemple parmi beaucoup d'autres, on pourra citer le néologisme forgé dans une fameuse lettre adressée à Anthony Deschamps où notre auteur se désigne sous le terme de « vestal »<sup>43</sup>. Placé face à cette apparente contradiction, le lecteur est en droit de se demander si Pan n'aurait pas mérité sa mort, ou plutôt son immolation à l'instar de ce prêtre d'Apollon coupable de blasphème contre Jésus-Christ et qu'évoque l'introduction du *Voyage en Orient*<sup>44</sup>. En effet, aux origines du drame nervalien, on peut lire ce constat : la mère l'a fantasmatiquement trahi au profit du père, privilégiant l'amour sexué à l'amour maternel. Se dessinerait donc en filigrane dans l'œuvre nervalienne une identité entre sexualité et faute. De manière très significative, le narrateur des *Faux-Saulniers* met en opposition deux types ou plutôt deux races de femmes : les gallo-romaines qui « redout(ent) la guerre à cause de l'amour qu'elles ont pour leurs enfants » et les « femmes guerrières » « de la race franque »<sup>45</sup>. Or, Marie-Antoinette Laurent, mère de Gérard, doit être classée parmi cette seconde catégorie ainsi que le prouve une allégation du scripteur d'*Aurélia*. Ce dernier nous affirme en effet que sa mère « avait voulu suivre (s)on père aux armées, comme les femmes des anciens germains. »<sup>46</sup>. Semblent ainsi mis en regard et en opposition deux paradigmes féminins : d'un côté, la femme « franque » païenne, héroïque voire cruelle, épouse plus que mère à l'instar de la barbare Trusnelda; de l'autre, la « masse des femmes françaises », refusant la guerre et privilégiant l'amour maternel. En ce qui concerne spécifiquement la mère de

---

n'ont pas le droit d'être adressés à l'être aimé. », Jean Bergeret, « Problème des défenses », *Psychologie pathologique théorique et clinique*, Masson, Paris, [1972], 1998, p. 100.

<sup>41</sup> *NPI II*, p. 253.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *NPI III*, p. 900.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>45</sup> *NPI III*, p. 507.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 730.

Gérard, un constat s'impose : elle a trahi le fils et elle est morte, ou plutôt, comme en Nervalie tout doit faire sens, elle a trahi *donc* elle est morte. Telle est la destinée d'Angélique de Longueval qui accouche deux fois puis, très probablement, abandonne sa progéniture pour suivre un aventurier incertain et violent dans ses tribulations hasardeuses vers l'Orient<sup>47</sup>. Pour peu que l'on remplace l'Autriche par la Pologne et le fils d'un charcutier par un médecin militaire, c'est bien la destinée tragique des parents de Gérard qui est ici symboliquement évoquée. Insidieusement, la rancœur à l'égard d'une mère traîtresse perle dans l'œuvre nervalienne.

Il y aurait dès lors tout lieu de se demander si certaines autoaccusations dont s'accable le scripteur d'*Aurélia* ne représenteraient pas des reproches indirects et voilés adressés à la mère volage. Relevons tout d'abord le constat effectué par Freud dans son essai de 1915 *Deuil et mélancolie* :

Ainsi on tient en main la clef du tableau clinique lorsqu'on reconnaît que les autoreproches sont des reproches contre un objet d'amour, qui sont renversés de celui-ci sur le moi propre<sup>48</sup>.

Mentionnons à présent cette autoaccusation dont s'accable le scripteur d'*Aurélia* :

Je me représentai amèrement la vie que j'avais menée depuis sa mort, me reprochant, non de l'avoir oubliée, ce qui n'était point arrivé, mais d'avoir, en de faciles amours, fait outrage à sa mémoire<sup>49</sup>.

Ces « faciles amours » ne désigneraient-elles pas fondamentalement celles de Marie-Antoinette Laurent et d'Etienne Labrunie, partant symboliquement tout amour terrestre? En refusant strictement toute forme de sexualité, notre auteur semble en effet s'interdire de reproduire le premier acte tragique qui a endeuillé sa vie. En s'identifiant symboliquement à la mère, phénomène typiquement mélancolique que la psychanalyse nomme introjection, Nerval interiorise un conflit. Il survalorise d'une part la fécondité païenne tout en la condamnant fermement et pour ainsi dire immédiatement dans le même temps. L'instance critique lui enjoint en effet de ne pas reproduire l'acte sexuel qui a conduit la mère à la mort. Ne pas aimer physiquement permet donc de conserver intacte l'image immaculée de celle qui n'aurait jamais dû faillir, que je n'aurais jamais dû haïr ou encore que ma haine rétrospective n'aurait pas dû symboliquement tuer.

---

<sup>47</sup> « A cette époque, elle accouche de son premier enfant [...] » première naissance suivie de cette autre : « Là, Angélique eut un grand flux de sang, et l'on appela une femme qui lui fit comprendre qu'elle s'était gâtée d'un enfant » », (*NPI III*, pp. 502 et 506) Nerval, certes, commet un contresens en prenant la fausse-couche mentionnée dans les mémoires d'Angélique de Longueval pour une naissance mais ce malentendu souligne encore davantage l'absence manifestée par le personnage éponyme e tout attachement maternel.

<sup>48</sup> S. Freud, « Deuil et mélancolie » Extrait de *Métapsychologie, Sociétés*, 2004/4 no 86, p. 11.

<sup>49</sup> *NPI III*, p. 716.

Envisageons à présent une synthèse : fixé à un stade antérieur à l'Œdipe, le psychisme nervalien ou du moins son désir nie l'existence du père alors que sa raison ne peut le méconnaître. En d'autres termes, il sait qu'un père existe, que la mère l'a choisi aux détriments de l'amour pour le fils mais il ne l'admet pas. Tel est le sens de la rébellion nervalienne dont le paganisme revendiqué est la conséquence : révolte à l'égard de cette instance qui sépare, qui *sexualise* l'amour précœdipien dit « sentiment océanique » pour reprendre le terme de Romain Rolland<sup>50</sup>. Or, toute l'œuvre nervalienne est marquée par un conflit intrapsychique: celui mettant aux prises le désir primitif de fusion et l'instance rationnelle dédoublée qui critique ce même désir. Ce désir régressif se manifeste par des actes d'une violence extrême à l'égard du personnage féminin. A l'amour sexué revendiqué par la mère qui a choisi le père, Nerval impose son fantasme : aimer le fils d'un amour fusionnel. Telle est peut-être l'une des causes premières de la psychose: face à l'intolérable réalité, la séparation ou la sexuation, le délire permet d'opposer une « néoréalité »<sup>51</sup> compensatoire quitte ensuite à payer ce déni de réel par d'atroces autoreproches. On pourrait donc appliquer à notre auteur la fameuse formule lacanienne de « forclusion du Nom du Père »<sup>52</sup>: négation forcenée de la césure sexuelle. Au stade terminal d'*Aurélia*, notre auteur semble cependant envisager une révision de sa posture existentielle, conjointement à un désinvestissement de la sphère terrestre au profit de *thanatos*. Seulement alors semble envisageable de reconnaître l'existence du père, jusqu'alors niée par le désir alors même que la raison le reconnaissait. Si donc l'énergie libidinale est rejetée dans le domaine de la mort, il semblerait dès lors possible, afin de mourir en paix, d'admettre *in fine* le choix maternel. S'esquisserait alors une apparente acceptation du processus œdipien ainsi qu'en atteste la seconde partie d'*Aurélia*. « Elle, pourtant, croyait à Dieu [...] »<sup>53</sup> affirme le scripteur. En ne méconnaissant plus le choix maternel : préférence affirmée pour le père, Nerval semble enfin accepter la séparation. Mais cette pseudo-acceptation s'apparente à un contournement d'obstacle. En sacralisant Aurélia et en christianisant sa destinée, notre auteur envisage de jouer lui-même le rôle de Dieu au ciel, retrouvant donc l'identité primitive, toute puissante, à laquelle il n'est jamais possible de renoncer. Si l'on ne peut pas lutter contre le père sur terre, il faut

---

<sup>50</sup> « Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du sentiment religieux spontané ou, plus exactement, de la sensation religieuse qui est (...) le fait simple et direct de la sensation de l'éternel (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique). », Romain Rolland, lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927, *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 264-266.

<sup>51</sup> « [...] toute une partie du Moi reconstruit une néoréalité fantasmatique plus rassurante ; c'est le délire. », Jean Bergeret, *op. cit.*, p. 192.

<sup>52</sup> J. Lacan, *op. cit.*, p. 575.

<sup>53</sup> *NPI III*, p. 722.

alors devenir ou plutôt redevenir le Père au ciel, ainsi qu'en atteste ce témoignage d'un ami du scripteur d'*Aurélia* :

Mais Dieu est partout [...] il est en toi-même et en tous. Il te juge, il t'écoute, il te conseille ; c'est toi et *moi* qui pensons et rêvons ensemble, -et nous ne nous sommes jamais quittés, et nous sommes éternels!<sup>54</sup>

De toute évidence, pour Nerval, il n'est jamais question de renoncer à incarner l'image glorieuse et narcissique du *ferouer*, consubstantiel à la mère. La trinité que symbolise l'ultime chevauchée fantastique des « Mémorables » : le Fils, le Père, la Mère, n'est qu'une parodie de la trinité chrétienne: le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Le véritable et irrépressible enjeu est toujours la possession du bon objet : à savoir le fantasme de fusion avec le grand tout maternel.

### Conclusion partielle: espaces symboliques dialectiques.

Au terme de cette courte tentative visant à rapprocher l'œuvre nervalienne, la mystique mazdéenne et la psychanalyse, mise en rapport autorisée par la profération du terme pehlvi *ferouer*, envisageons à présent une synthèse. Ce qui rapproche ces trois univers serait donc la présence d'un espace symbolique dialectique : la topique freudienne du ça et du surmoi, le mazdéisme opposant le *menok* et le *getik*, l'univers nervalien où s'articulent difficilement un avant et un maintenant. Or, il faut bien distinguer entre ces trois topographies symboliques de fondamentales divergences que l'on pourrait synthétiser par cette question : que faire de l'idéal au sens large du terme ? du « ça » freudien, ou pour le mystique de Dieu ? Question que recoupe cette autre : quelle est la part du licite et de l'illicite?

On le sait, pour Freud, le trajet qui conduit du ça au Moi est un aller simple : « Là où ça était je dois advenir [...] »<sup>55</sup>: il faut renoncer au *heimich* du narcissisme primaire et transformer, canaliser l'énergie libérée dans les investissements d'objet, la socialisation ou la sublimation créatrice. Affirmons cependant avec force que Freud s'exprime en thérapeute, c'est-à-dire soucieux de la santé mentale de patients qu'il s'agit de soigner voire de guérir et qu'il revendique -certes non sans nuance- son athéisme. Est illicite et dangereuse toute régression fœtale.

Pour le mystique, on le conçoit, le rapport à l'idéal paraît en apparence tout autre. Si Freud réfute toute idée d'eschatologie ou d'« arrière-monde » pour reprendre un terme

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 725.

<sup>55</sup> « Wo Es war soll Ich werden. », « Trente-et-unième conférence » de Freud, 1933, cité par Michel Demangeat, « Mysticisme et psychanalyse », *Imaginaire & Inconscient* 2003/3 (no 11), p. 76.

nietzschéen, cette dimension est centrale pour les grandes religions en particulier les monothéismes. On l'a vu, la doctrine zoroastrienne dont le *ferouer* est un des constituants est axée autour de l'idée d'une eschatologie rédemptrice. Toutefois, entre psychanalyse et mystique, une question reste commune : que faire de l'idéal dès ce monde-ci ? On pourra évoquer de manière outrageusement lapidaire l'échange de principe du mystique qui renonce au monde pour se consacrer à Dieu. Semble alors déployée une paradoxale énergie libidinale dont la *transverbération* de Sainte-Thérèse est l'exemple peut-être le plus fameux. On sait à quel point cette extase, en particulier telle que l'a figurée Le Bernin, a pu fasciner Lacan, lequel, de manière peut-être un peu réductrice l'a qualifiée d'orgasme. Or, si le mystique flirte avec la limite, il reste encore dans le cadre du licite : le mariage mystique de Thérèse avec le Christ n'enfreint aucun tabou majeur : ni inceste ni crime.

L'univers nervalien, quant à lui, juxtapose de manière chimérique au sein du même espace deux doxas antagonistes : le désir primitif et sa punition. Sa mystique est en effet constamment tentée et par l'inceste et par l'ambivalence du crime, les deux tabous majeurs mis au jour par Freud. Aimer et dévorer sont donc deux forces fort proches dans cet univers. Afin de mettre à distance le conflit ambivalentiel conduisant à l'*Inquiétante étrangeté*, le mélancolique scinde son identité, réservant pour un « au-delà » jamais abandonné la concrétisation de ses amours. La catastrophe éclate dès lors que se présente la tentation de matérialiser le feu antérieur surpuissant, il faut alors mettre à distance, rejeter dans la crypte du sacré l'objet tabou. Telle est la fonction du *ferouer* : l'objet étant destiné ensuite à être, successivement, redévoilé puis revoilé, et ce, *ad libitum*. Nous le répétons: le récit nervalien rejette donc toute idée de dénouement à tel point qu'on pourrait même qualifier une telle oeuvre de récit unique, strictement tributaire d'une même syntaxe : déclinaison avec variation d'un archétype narratif de départ. Indéniablement, les enjeux narratologiques s'articulent intimement aux enjeux psychanalytiques.

Après nous être interrogé sur la pertinence d'une confrontation entre les espaces dialectiques du mazdéisme et de la psychanalyse freudienne afin d'éclairer l'usage effectué par notre auteur du mot « ferouer », nous envisagerons d'analyser à présent de manière plus approfondie les conditions présidant à la genèse d'un tel personnage, ainsi que ses diverses incarnations ou modalités d'expression.

## 2 L'image de la toute-puissance : genèse et typologie du double rival.

Le constat effectué sous la forme d'un aphorisme jeté comme à la hâte dans un des *Carnets du Caire* a la force d'une preuve. Sous l'œil panoptique d'Adonai, l'univers est privé de rayons et la créature humaine vouée à traîner une éternelle mélancolie. Cette conscience tragique d'une abolition perçue dans toute son absurdité trouve en effet ses racines et sa force dans le regret de la toute-puissance primitive. Une et indivisible, ne se négociant pas, cette toute-puissance émanant de la sphère mal dépassée du narcissisme primaire, *soleil noir* du *Desdichado*, vampirise littéralement l'espace réel. Nostalgie totalitaire du feu primitif, elle associe dans un même regret toute-puissance physique, en particulier sexuelle dont l'ithyphallique *Caragueuz* représente le parangon en dépit de son enveloppe grotesque, et toute-puissance du langage : nostalgie pour un mot-image total, mot magique capable de susciter la chose. Avant d'envisager les diverses actualisations et incarnations du double-rival, nous envisagerons de nous interroger sur les enjeux d'une telle indissociation, motion mélancolique dont la conséquence la plus immédiate est l'émanation ambivalente du *ferouer*, lequel reflète, ainsi que nous l'avons affirmé, cette image désormais abolie de la toute-puissance. Encore une fois, nous nous autoriserons à interpréter de telles manifestations textuelles à la lumière de données psychanalytiques.

### 2.1 Identité puissance du langage et puissance sexuelle.

[...] les femmes sont pour nous !

[...] la parole est le glaive à deux tranchants, mais désormais nous taillerons nos plumes avec nos épées. La mienne est noire et elle est perdue depuis... Vous m'aidez à la retrouver<sup>57</sup>.

La corrélation, latente dans toute l'œuvre nervalienne, entre verve langagière et puissance de séduction, voire puissance sexuelle est d'autant plus évidente dans les écrits épistolaires où affleure le délire que l'instance régulatrice du surmoi tend à s'y effriter sous l'effet de l'exaltation. Comparable dans sa teneur à la lettre envoyée à Alexandre Dumas datée de novembre 1853 que nous citons en épigraphe de ce paragraphe, on pourrait mentionner la missive exaltée que notre auteur fraîchement libéré de la clinique du docteur Blanche envoie à son ami Georges Bell des bords du Rhin le 31 mai 1854. Encore une fois, sans que l'épistolier n'en théorise spécifiquement les enjeux, le lecteur ne peut qu'être sensible à l'assimilation nervalienne entre reviviscence poétique et récupération de la force virile. « En touchant les

---

<sup>56</sup> C.C., *NPI II*, p. 850.

<sup>57</sup> *NPI III*, p. 822.

bords du Rhin, affirme ainsi notre auteur, j'ai retrouvé ma voix et mes *moyens*. »<sup>58</sup> Subsumées par le terme « moyen » au sémantisme vague, ces deux manifestations de la puissance -voix et virilité- y apparaissent corrélées. Si le début de la lettre ne paraît évoquer qu'un retour en grâce de la muse, de manière quasi-instantanée, l'épistolier dont l'exaltation *gasconne* ne doit pas masquer le caractère sérieux assimile cette résurrection orphique à la puissance sexuelle. En effet, sitôt après la mention d'un sonnet qu'il aurait rédigé entre Bade et Strasbourg, notre auteur ne cesse ainsi d'accumuler les preuves métaphoriques de sa vitalité sensuelle retrouvée : si le « feu sacré » s'était éteint pour « la vestale du boulevard de l'Hôpital », métaphore à peine voilée de la clinique d'Emile Blanche, il s'agit à présent d' « aspir(er) à devenir fort comme un Turc ». La suite des propos est assez éloquente : volonté de « reprendre quelques leçons de rapière à l'académie d'Heidelberg », citation circonstanciée de Beaumarchais : « ces cœurs vont me revenir en en foule », équivoque sur le terme « étudiantes » dont la répétition souligne à l'évidence le caractère grivois : « Je me suis contenté de donner des fleurs aux *étudiantes* (aux étudiantes !) »<sup>59</sup>.

Cette assimilation entre le feu du langage et la foudre virile conduit notre auteur à survaloriser le caractère performatif de la missive amoureuse : écrire équivaut nécessairement à séduire. Homme *de lettres*, Nerval se peint ainsi bien souvent dans son œuvre en rédacteur épistolaire, la lettre s'apparentant toujours à un fragment de *discours amoureux* pour reprendre le fameux titre de l'essai de Roland Barthes. Exemple parmi d'autres, on pourra mentionner la fanfaronnade révélatrice à laquelle se livre le narrateur de la nouvelle *Sylvie*, survalorisant la puissance de sa plume:

Les jours suivants, j'écrivis les lettres les plus tendres, les plus belles que sans doute elle eût jamais reçues<sup>60</sup>.

De la même manière, le personnage autofictionnel de la nouvelle *Pandora* fonde tous ses espoirs dans la puissance performative de la lettre qu'il a rédigée :

[...] il fallait attendre jusqu'à midi pour aller savoir l'*effet* de ma lettre<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 855.

<sup>59</sup> Les éditeurs de la *Pléiade* glosent le terme en l'assimilant à celui de « grisette ». Il ne nous semblerait ni déplacé ni indécent pour la mémoire de notre auteur de considérer lesdites grisettes comme des *lorettes* en puissance. Si la fréquentation des milieux interlopes est bien plus discrète chez notre auteur -qui déplore par ailleurs globalement le phénomène de la prostitution- que chez un Flaubert, il est vraisemblable que Nerval ait fréquenté occasionnellement un tel milieu, fût-ce au prix d'une mauvaise conscience chronique. L'implicite des « aventures » de Bamberg devient explicite quand notre auteur, dans une lettre de juillet 1854 adressée à l'éditeur Sartorius évoque ce « vieux brigand [...] de la rue N-D. de Lorette qui a une belle femme et une jolie fille » « être [...] plein de malice et très retors » mais qu'on « trouve au besoin ». (*NPI III*, p. 880)

<sup>60</sup> *NPI III*, p. 565.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 662.

Enfant du XVIII<sup>ème</sup> siècle, partant des romans épistolaires d'un Laclos et surtout de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, notre auteur prend à la lettre leur leçon selon laquelle rhétorique amoureuse et conquête érotique seraient confondues. Or, l'illusion performative d'un logos sacré se fracasse aux limites de la réalité prosaïque. A la missive brûlante du soupirant d'Aurélie on répond par des lettres « pleines de raison », nul « effet » ne résulte de la lecture de la lettre au « style abracadabrant »<sup>62</sup> envoyée à *Pandora*, laquelle n'a sans doute pas été lue. A l'espoir fou suscité par un mot sacré équivalent à l'action succède la prise de conscience d'une double catastrophe: langage rentré dans la prose, inadéquation surtout entre le dire et l'être. Certes, Nerval préfigurant Mallarmé, envisage toute l'absurdité d'un langage démonétisé mais cette absurdité sémantique est englobée à l'intérieur d'un appauvrissement généralisé, tant rhétorique que sensuel : la faillite du mot, faillite du sens est aussi impuissance des sens. Conséquence de cette indistinction, il est logique que l'aphasie corresponde dans l'œuvre nervalienne à une incapacité à exprimer le désir amoureux ou encore érotique. Plus précisément, ainsi que nous l'avons évoqué dans le troisième chapitre de notre première partie, le lecteur peut identifier derrière le *topos* romanesque de l'inadéquation du langage à traduire l'émotion amoureuse un phénomène caractéristique de l'érotique nervalienne. En effet, c'est paradoxalement l'incapacité à maintenir la qualité émotionnelle ou rhétorique du langage qui prouve, -voire génère !- l'absence fondamentale du sentiment amoureux chez le je-masculin, le signifiant défaillant prouvant la vacuité du signifié. Sitôt que notre auteur n'est plus « au diapason de (s)on style »<sup>63</sup>, naît chez lui la conscience absurde d'une distorsion entre la pulsion, voire l'obsession amoureuse durablement entretenue et la nature décevante de l'objet d'amour, intolérablement réel. Relevons, exemple parmi beaucoup d'autres de ce phénomène de désynchronisation que révèle l'aphasie, le mutisme significatif du je-autobiographique de *Promenades et souvenirs*. Fasciné par l'image idéalisée de l'Eléonore du Tasse ou de la Julie d'Ovide, l'adolescent mis en scène met en contact impur cette image encryptée avec la femme réelle. La profanation se traduit par l'aphasie et la paralysie : « [...] nous restâmes tous deux muets dans une demi-obscurité. Je n'osais lui baiser la main car mon cœur se serait brisé »<sup>64</sup>. C'est bien d'une brisure voire d'une fissure identitaire qu'il est question ici. A la version adolescente des mémoires nervaliennes répond la version adulte telle qu'elle est transcrite dans la nouvelle *Octavie*, reprise elle-même presque à l'identique dans *Aurélia*. Relevons simplement

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 661.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 685.

les termes de la nouvelle napolitaine des *Filles du Feu*. Après avoir *prononcé* le rôle sacré d'Osiris, le narrateur expérimente encore une fois une expérience d'absurdité au sens sartrien du terme, avec pour corollaire l'impossibilité de mêler la vulgarité du langage profane aux divins mystères :

En revenant, frappé de la grandeur des idées que nous venions de soulever, je n'osai lui parler d'amour... Elle me vit si froid qu'elle m'en fit reproche. Alors je lui avouai avec larmes que je ne me sentais plus digne d'elle<sup>65</sup>.

L'inversion est évidente: certes, si le je-énonciatif convaincu de *self-deception* n'est pas digne de la terrestre Octavie, il évite par le mutisme un danger bien plus grand émanant de la terrifiante *imago* maternelle. Incontestablement planent ici les manes de la mère et l'expression mentionnée : « le reproche d'un parjure » atteste du risque profanateur d'épanchement du réel dans le monde du songe. Certes, la catastrophe babélienne d'un langage inapte à exprimer le réel est un motif déjà éculé de la littérature dite romantique dont Stendhal apparaît comme l'une des figures emblématiques. Toujours est-il que dans le contexte du récit nervalien, ce lieu commun s'intègre à l'architecture psychique. Encore une fois, il ne s'agit pas pour nous de plaquer artificiellement des données de psychanalyse sur un texte savamment composé mais de montrer en quoi notre auteur esthétise et sublime son mal en l'incorporant à une intertextualité littéraire ou plus largement philosophique. Relevons, ainsi, les précisions cliniques mentionnées par le professeur Pierre Dubor :

[...] le psychotique (partie non-différenciée de la mère préobjectale) ne pourra jamais « accorder » une quête objectale quelconque à son besoin, aliéné par définition et pourrait-on dire par essence, il constituera de manière discordante deux pôles de fonctionnement qui s'ignorent, entraînant une véritable dissociation de l'économique et du sens [...]<sup>66</sup>.

Il est évident que cet instant fondamental où le mot manque à l'appel de la pulsion amoureuse, désynchronisation entre appel du corps et nostalgie pour l'*imago* antérieure, relève à la fois du motif littéraire, celui de la mise en scène de la folie tel qu'il apparaît par exemple dans la tragédie classique, mais également de l'analyse strictement psychanalytique. A travers les mythes et la littérature, notre auteur, à la recherche d'un récit préexistant, se cherche des cautions. Significative est à ce titre la dilection qu'il éprouve pour le personnage du Néron racinien, en particulier pour la fameuse scène de l'enlèvement de Junie mentionnée par l'illustre

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 611. Relevons également la version de ce topos nervalien telle qu'elle est transcrite dans l'ultime nouvelle de notre auteur : « [...] qui que je voulusse dire, je ne pus retrouver ensuite dans nos entretiens le diapason de mon style, de sorte que je fus réduit à lui avouer, avec larmes, que je m'étais trompé moi-même en l'abusant. » (*Ibid.*, p. 697)

<sup>66</sup> Pierre Dubor « Structure psychotique », *Psychologie pathologique théorique et clinique*, dir. J. Bergeret, Masson, Paris, 1972, 1998, p. 106.

Brisacier du *Roman tragique*. Compris non pas « d'après Racine, mais d'après (s)on cœur déchiré », le César romain que campe Brisacier, valorisé ici de manière hautement paradoxale, rêve de conjurer ce moment où l'aphasie et la paralysie interdisent la moindre action terrestre au monarque amoureux, du moins selon la version tragique classique<sup>67</sup>. L'idée « auguste » de l'acteur, rebelle au récit antérieur, brûlant littéralement les planches dans une posture luciférienne, est donc de modifier la malédiction d'un texte hypostasié en le réincarnant:

[...]j'ai eu un moment l'idée, l'idée sublime, et digne de César lui-même, l'idée que cette fois nul n'aurait osé mettre au-dessous du grand Racine, l'idée auguste enfin de brûler le théâtre et le public et vous tous ! et de l'emporter seule à travers les flammes, échevelée, à demi nue, selon son rôle, ou du moins selon le récit classique de Burrhus<sup>68</sup>.

Or, ainsi que nous l'avons souvent constaté, il est toujours périlleux d'exhiber le feu intérieur à la surface prosaïque et la situation catastrophique actuelle de l'illustre Brisacier s'explique par l'acte luciférien, attentat à la lettre antéposée dont il s'est rendu coupable.

En définitive, retrouver la « lettre perdue »<sup>69</sup> ou « le signe effacé » est un *leitmotiv* dans l'œuvre nervalienne. Or, cette mélancolie pérenne, regret de l'absence sur terre du *logos* sacré, associe dans une même déploration vacuité absurde d'un langage rentré dans la prose et impossibilité de retrouver la place d'honneur de seul amant de la reine. Si le mot poétique est démonétisé, le dieu Pan qui « bénissait l'hymen fécond de l'homme et de la terre »<sup>70</sup>, symbole d'une sexualité sacrée, est également mort pour la terre. La toute-puissance antérieure fixée au stade du narcissisme primaire se présente dans son indivision, même absolu se déclinant selon des modalités diverses : regret de la toute-puissance politique, poétique, sexuelle. Au reste, Gérard Labrunie diagnostiqué théomaniaque n'hésite pas à affirmer « je me croyais Dieu moi-même »<sup>71</sup> dans un sa fameuse lettre à Victor Loubens de 1841. Comment Dieu pourrait-il s'imposer des limites ? La figure du *ferouer* telle qu'elle apparaît dans l'œuvre nervalienne représente ainsi que nous l'avons affirmé à la fois la marque tangible de l'impossibilité mais

---

<sup>67</sup> Nous citons pour mémoire un extrait de la célèbre scène 2 de l'acte II de *Britannicus*: « Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue / J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue. / Immobile, saisi d'un long étonnement, Je l'ai laissé passer dans son appartement. / J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire, De son image en vain j'ai voulu me distraire. [...] » Morceau de bravoure illustrant la folie néronienne, où l'amour inexprimable se traduit par l'aphasie puis la paralysie, ce passage a été interprété de manière pertinente par la critique psychanalytique, en particulier par Serge Doubrovsky (« L'arrivée de Junie dans *Britannicus* : la tragédie d'une scène à l'autre. », *Littérature*, n°32, 1978. Violences et autorité, p. 27-54). S'il attribue à tort la narration de l'enlèvement de Junie à Burrhus, Nerval ne pouvait que se sentir des affinités avec le Néron amoureux mis en scène dans ce passage, virtualités identitaires qui permettent sans invraisemblance à Brisacier de qualifier l'empereur de « beau lutteur », « danseur » et « poète ardent ». », *NPI III*, p. 455.

<sup>68</sup> *Idem*.

<sup>69</sup> *NPI III*, p. 724.

<sup>70</sup> *NPI II*, p. 253.

<sup>71</sup> *NPI III*, p. 1488.

aussi le reflet d'un idéal de puissance désormais interdit. Très significative est alors l'antithèse qu'il présente par rapport au je-énonciatif ou aux diverses instances qui représentent ce dernier. Ainsi que nous le verrons, alors que la figure rivale se présente armée -maîtresse dans le maniement tant de l'arme *stricto sensu* que de la parole qui en représente l'équivalent métaphorique- le je-mélancolique déchu, littéralement vampirisé par son alter-ego, se caractérise à l'inverse par son incapacité à dominer de telles armes, lesquelles se retournent contre lui.

## 2.2 Les « moi » idéaux: les ombres de la toute-puissance.

### 2.2.1 Genèse du personnage et modalités d'incarnation.

Comme nous l'avons envisagé, le *ferouer* apparaît au moment où le je-masculin tend à mettre son idéal à l'épreuve du réel. Certes, les représentations d'instances masculines rivales du personnage principal sont nombreuses dans l'œuvre nervalienne mais il est sans doute très significatif de mentionner que ce n'est que recouvert par le mot pehlvi de *ferouer* que cette figure peut être qualifiée de double au sens strict du terme. De toute évidence, tant l'Arménien fréquenté par le diariste du *Voyage* à destination de Saint-Jean d'Acre que le cheikh Seïd Eschérazy, père de Saléma, peuvent légitimement approcher du statut de rival-opposant au sein du schéma actantiel nervalien. Toutefois, de telles figures -comme le Sylvain des *Faux-Saulniers* ou autre *grand Frisé* mis en scène dans la nouvelle *Sylvie*- ne sont pas de véritables doubles, à l'inverse des *ferouer* mis en scène dans *l'Histoire du calife Hakem* puis dans *Aurélia*, *alter ego* du personnage masculin central. A l'instar des *Ménechmes* de la comédie classique ou des Dioscures Castor et Pollux, les deux instances jumelles se partagent en effet une même identité, présentant de manière emblématique un visage identique. Il faut à ce titre effectuer une mise au point. Si toutes les manifestations de gémellité participent d'un même danger, un constat s'impose : plus l'assimilation est absolue, plus la menace est intense. En effet, le *ferouer*, exacte copie-conforme du moi, entre en scène alors que le je-énonciatif s'apprête à profaner l'objet encrypté de son désir. A ce stade culminant de la chimère caïnite, acmé de la phrase narrative, l'objet féminin idéalisé incarne alors l'allégorie du fantasme de la toute-puissance, matérialisation de l'impossible désir d'un retour à l'état de symbiose associé au narcissisme primaire. C'est à cet instant crucial où la parabole tracée par le regard profanateur masculin menace de faire tomber le dernier voile isiaque que s'impose la présence terrifiante du double, à la fois en tant que menace mortifère et comme ultime rempart. Certes, les « frères » ou « amis » sont nombreux dans l'œuvre nervalienne et participent de cette même logique

dialectique, laquelle articule menace et protection, mais ils s'inscrivent à un stade moins critique de la courbe narrative, à un moment où l'objet féminin est déjà mis à une certaine distance protectrice. A la version hyperbolique qu'incarne le *ferouer*, on opposera par exemple *le grand frisé* de la nouvelle valoisienne. Sa définition identitaire ne se stabilise qu'au moment où, finalement fort « peu dangereux », ce futur pâtissier ne prétend qu'à la main de l'ouvrière-gantière Sylvie, désinvestie quant à elle *in fine* de tout caractère idéal. On retrouve le même processus à l'œuvre dans *l'Histoire du Calife Hakem* : Yousouf est en effet désinvesti du rôle de *ferouer* au moment où le monarque prend conscience de s'être abusé lui-même en chargeant sa sœur Setalmulc d'incarner l'image abolie de la grande déesse. Au reste, toute manifestation de l'instance rivale masculine, en dépit des modulations d'intensité qu'elle présente, relève d'une même logique : le frère masculin apparaît dès que la rivalité menace de fissurer l'assise du *mundus muliebris*. Tout se passe en effet comme si l'hypertrophie du mégalomane (retour du moi-idéal) devait s'épancher au-delà des limites du moi actuel envisagées comme étriquées. Fantasmatiquement, ce corps labile se déverse alors dans le corps d'un *alter ego* perçu comme supérieur et hostile, puissant, possédant quant à lui une arme susceptible de mutiler. S'il n'est pas question de castration maturante dans le *Bildungsroman* nervalien, la menace ourdie par l'image du frère terrible a partie liée avec une terreur diffuse : scène de viol ou de carnage indéfiniment déclinée dont l'une des conséquences majeures est la dissection du corps féminin.

### 2.2.2 La terreur de la castration ou la forclusion de l'image traumatisante.

Nous avons pu évoquer dans le cadre du sixième chapitre de notre première partie la récurrence de l'évocation de cette scène traumatisante qu'à la suite de Freud nous pourrions qualifier de « scène originaire ». A ce stade de notre analyse, nous voudrions apporter une précision terminologique afin de bien distinguer entre deux modalités de résolution du *complexe de castration* telles que les distingue l'analyse freudienne et postfreudienne, l'une maturante, l'autre mutilante. Relevons la précision apportée par le psychoclinicien Marcel Houser:

Des auteurs comme Dolto distinguent ici fantasme ou angoisse de castration, phénomène conscient, naturel, transitoire et structurant ; et complexe de castration, phénomène inconscient, durable, source de souffrance, autopunitif et lié à la non-résolution heureuse de l'angoisse de castration<sup>72</sup>.

Chez le sujet psychotique, l'analyse psychanalytique mentionne le retour sous forme traumatisante d'images dites *forcluses*, tentative chronique visant à scénariser ce que Freud

---

<sup>72</sup> Marcel Houser, « Aspect génétique », *Psychologie pathologique théorique et clinique*, dir. J. Bergeret, Masson, Paris, 1972, 1998, p. 23.

nomme « la représentation insupportable »<sup>73</sup> non symbolisée et qui fait retour par le biais de l'hallucination psychotique. A l'inverse de l'angoisse de castration suscitée par le père qui permet à l'enfant de renoncer à la possession exclusive de la mère, s'extrayant de la sorte du narcissisme primaire, cette terreur protéiforme fige tout un pan du psychisme du sujet à un stade préobjectal. Le rôle du retour de ces « images » abolies est central pour comprendre le mécanisme psychotique, ainsi qu'en atteste une réflexion freudienne mentionnée dans *L'Inquiétante étrangeté* :

Toute hésitation disparaît lorsque, de par l'analyse des névropathes, on a appris à connaître les particularités du « complexe de castration » et le rôle immense que celui-ci joue dans leur vie psychique<sup>74</sup>.

Cette terreur semble même interdire tout accès véritable à l'amour objectal, ainsi que le souligne cette assertion sans concession du fondateur de la psychanalyse :

Combien il est exact, psychologiquement, que le jeune homme fixé au père par le complexe de castration devienne incapable d'éprouver de l'amour pour la femme, c'est ce que démontrent de nombreuses analyses de malades [...] <sup>75</sup>

Tenter de contourner momentanément l'anathème pesant sur l'amour terrestre, tel est l'un des enjeux majeurs de l'émanation du *ferouer rival*, symbole *bifrons* alliant la marque tangible de l'interdit à l'accomplissement du désir coupable par personnage interposé. Ainsi que nous allons à présent l'envisager, la figure du double en tant que reflet d'un idéal aboli a partie liée avec la question du maniement et de la maîtrise d'une arme protéiforme.

### 2.2.3. Le ferouer ou la maîtrise de l'arme abolie.

#### A) Un double armé.

[...] il chercha son poignard à sa ceinture pour s'élancer sur cet usurpateur : mais une force irrésistible le paralysait<sup>76</sup>.

Il portait à la main une arme dont je distinguais mal la forme [...] <sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Sigmund Freud, « Les psychonévroses de défense (Essai d'une théorie psychologique de l'hystérie acquise de nombreuses phobies et obsessions et de certaines psychoses hallucinatoires) », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, [1894] 1973, p. 12. Il faut bien noter que lorsque Freud utilise en 1894 le terme « psychonévrose », il est alors dans la phase d'élaboration d'un vocabulaire psychanalytique conceptuel. Aussi le terme « psychonévrose » ne doit-il pas nous abuser : cette catégorisation où la fixation narcissique est majeure recoupe certaines formes de psychoses hallucinatoires.

<sup>74</sup> Sigmund Freud, *ibid.*, p. 232.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>76</sup> *NPI II*, p. 557.

<sup>77</sup> *NPI III*, p. 716.

Tant dans le cadre de *l'Histoire du calife Hakem* que dans l'ultime nouvelle de notre auteur, le double vampirise la puissance du je-masculin. De manière symétrique, on pourrait par ailleurs se demander si ce ne serait pas plutôt la prétention de ce même je-masculin à manipuler une arme signe de puissance qui rend nécessaire l'apparition du double. En effet, qu'il s'agisse de l'œil profanateur du scripteur d'*Aurélia*, lequel semble surprendre « les secrets de la création divine »<sup>78</sup>, de son bras rebelle tendu visant à « faire un signe » doté « d'une puissance magique » ou encore de la prunelle perçante d'Hakem qui enveloppe le corps dévoilé de sa sœur d'un regard mi-partie chargé de concupiscence mi-partie d'horreur sacrée, il est toujours question de la manipulation d'une arme protéiforme, à la fois symbole de puissance mais virtuellement profanatrice. Entre l'esquisse du geste profanateur et sa réalisation s'interpose alors le double rival : si la paralysie s'empare de Hakem, incapable d'user de son poignard au moment où il observe le mariage fantasmatique de son double et de Setalmulc ainsi qu'en témoignent les propos que nous citons en épigraphe à ce paragraphe, Yousouf a su, quant à lui, faire preuve de sa puissance puisqu'il a séduit la reine. Il est d'ailleurs très significatif que ce soit également avec un poignard que le jeune amant de la « Dame du Royaume », commandité par sa royale maîtresse, exécute avec une violence extrême le frère coupable. Relevons à ce titre la précision apportée par le cheikh Eschérazy dans la dernière partie du conte, insistant sur la responsabilité de Sétalmulk dans l'assassinat de son frère :

Elle lui donna un de ces poignards dont la pointe a forme de lance, et que l'on nomme *yafours*<sup>79</sup>

A la violence de la pulsion profanatrice du je-masculin répond la violence démesurée de l'autopunition qu'il s'inflige. De la même manière, dans le cadre de la nouvelle *Aurélia*, le double est armé et menace l'intégrité du je-masculin :

Il portait à la main une arme dont je distinguais mal la forme, et l'un de ceux qui l'accompagnait dit : « C'est avec cela qu'il l'a frappé. »<sup>80</sup>

Il est sans doute pertinent de relever l'extrême flou terminologique du substantif : « une arme » puis du pronom « cela » employés visant à désigner la nature de cette arme protéiforme. Certes, ainsi que nous allons l'envisager dans la suite de ce chapitre de manière plus développée, le caractère phallique de l'arme, à peine voilé, est incontestable. Reflet de la puissance, l'arme du sosie est à la fois l'enjeu d'une menace mais aussi le reflet de la toute-puissance désormais interdite.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 719.

<sup>79</sup> *NPI II*, p. 563.

<sup>80</sup> *NPI III*, p. 716.

## B) La profanation du *locus conclusus*.

[...] J'ai emporté mon amour comme une proie dans la solitude<sup>81</sup>.

La réflexion du diariste du *Voyage* fraîchement épris de la druse Saléma est éloquente. La comparaison effectuée entre le sentiment amoureux et une « proie » à dévorer « dans la solitude » est explicite : il s'agit en effet de restaurer, à partir d'un reflet féminin extérieur, l'intégrité du cocon narcissique antérieur formé du je-masculin en symbiose avec l'*imago* maternelle. Il est d'ailleurs très significatif que la jeune *akkalé* ne prononce jamais aucune parole, n'exprime aucun élément de personnalité, aussi sage qu'une image... à recomposer fantasmatiquement dans la solitude pour le diariste. C'est d'ailleurs le même fantasme que décrit le premier chapitre de la nouvelle *Sylvie*, l'actrice -sans cœur- n'étant pour ainsi dire qu'une coquille vide destinée à être remplie par le narrateur-Pygmalion. Or, si dans les deux cas mentionnés, l'érotique paradoxale nervalienne entend maintenir intact le trésor du narcissisme primitif, les scènes allégoriques traumatiques où le *ferouer* est mis en scène correspondent à une profanation, un saccage de ce *locus conclusus*. Deux scènes en miroir de *l'Histoire du calife Hakem* permettent d'illustrer les enjeux d'une telle profanation. Ainsi que nous l'avons précédemment évoqué, la visite accomplie par Hakem à l'intérieur des appartements sacrés de sa sœur, au cœur du *harem*, s'apparente à un viol. « Action contraire à toutes les idées musulmanes », le monarque frappé de son obsession incestueuse franchit successivement toute la série de murailles protectrices que la civilisation islamique érige entre l'homme et la femme. Nul doute que ce parcours initiatique -des portes des appartements de la princesse au dévoilement symbolique de son corps- dans un passage où domine le champ lexical de la violence et de l'interdit, ne représente la version blasphématoire des mystères isiaques sur lesquels le diariste s'étend dans le chapitre des *Femmes du Caire* intitulé « Les Pyramides ». Au viol progressif de l'intimité interdite de la femme correspond d'ailleurs au sein du même conte oriental enchâssé une autre initiation, celle, licite, effectuée et relatée par Yousouf. Version symétrique de la profanation du lieu sacré par le calife, le jeune amant de la princesse Sétalmulc évoque lui aussi une initiation où l'érotique se mêle à la mystique :

Une fois, déplaçant par des paroles magiques une dalle de pavés couverte de sceaux mystérieux, elle m'a fait descendre dans les caveaux où sont renfermés ses trésors et m'en a détaillé les richesses en me disant qu'ils seraient à moi si j'avais de l'amour et du courage<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> *NPI II*, p. 515.

<sup>82</sup> *NPI II*, p. 560.

Il y a tout lieu de penser que cette visite souterraine, transcrite du point de vue de Yousouf, représente strictement le même acte que la profanation des appartements sacrés opérée par Hakem. Bien avant que les propos du narrateur d'*Aurélia* n'en précisent la spécificité, le monde nervalien apparaît déjà ici comme dédoublé, deux actions simultanées se déroulant de concert, clivant en deux entités antagonistes un je déchiré. Rien d'ailleurs n'interdit au lecteur de considérer que ces deux événements initiatiques -l'un transcrit du point de vue de Hakem, l'autre relaté par Yousouf- ne puissent s'être déroulés dans le même temps.

### C) L'étrangeté du moi : de l'*Unheimlich* au *Geheimnis*.

Qui donc ose donner une fête chez moi lorsque je suis absent ? De quel hôte inconnu célèbre-t-on l'arrivée à cette heure ?<sup>83</sup>

Reflet projeté à l'extérieur du désir intime aboli, le *ferouer* allégorise le retour de l'image antérieure de la toute-puissance. Supérieure au je-déshérité, fêtée et glorieuse tandis que le moi déplore sa déchéance, cette instance complexe dont on a pu insister sur l'aspect menaçant a également partie liée avec le secret. Certes, ainsi que nous l'avons affirmé, notre auteur transcrit dans son conte ce phénomène psychique complexe que Freud a nommé *das Unheimliche*. Si le double représente un symbole *bifrons*, à la fois incarnation de l'interdit et projection du désir aboli, il se présente également à la conscience du je comme une partie étrangère à lui-même, voilée par le secret. Ainsi que le précise encore Freud, le sentiment d'inquiétante étrangeté est étymologiquement lié au secret : entre les termes *heimlich* (propre à la maison) et *Geheimnis* (secret), l'allemand souligne une parenté implicite. Pour ce qui concerne le conte oriental nervalien, il est ainsi notable que le calife Hakem apparaît en proie à la plus grande surprise quand il lui semble découvrir les apprêts du mariage de son double avec sa sœur. Or, nous avons tout lieu de croire qu'il s'observe symboliquement lui-même, strictement dédoublé entre ce que sa rationalité tolère comme licite et ce qu'il a fantasmatiquement projeté artificiellement à l'extérieur de lui-même. Le désir impossible - dénié ou *forclus* pour reprendre l'expression lacanienne- incarné par la figure allégorique du double n'est en effet plus perçu comme agi d'un point de vue personnel mais comme émanant d'un tiers dans lequel il n'est plus possible de se reconnaître. Certes, le héros mis en scène, dominé par la colère, semble déplorer son incapacité à incarner le rôle éminemment désirable d'amant de la reine mais ce retrait présente l'avantage singulier de préserver l'objet sacré d'une complète profanation. Comment en effet accepter que l'épouse virginale de « l'âme divine » du

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 556.

calife puisse lancer « un regard chargé de langueur et de volupté »<sup>84</sup> ainsi que le précisent les propos du jeune Yousouf? Comment supporter l'intolérable matérialité de la femme réelle ? Tout se passe d'ailleurs en effet comme si le calife Hakem *alias* Nerval découvrait avec stupeur l'aspect éminemment illégitime -du moins au sein d'un réel frappé de prosaïsme- du désir antérieur. Relevons à ce titre les propos singuliers tenus par le calife à Yousouf, évoquant les trésors royaux exhibés par sa sœur :

Sais-tu frère que ce que tu as vu là, ce sont les trésors d'Haroun-Al-Rachid enlevés par les Fatimites, et qui ne peuvent se trouver que dans le palais du calife<sup>85</sup>.

La réflexion du monarque, insistant sur le rapt opéré par sa propre lignée : les Fatimites, sur les Abbassides, nous conduit à nous interroger sur la nature du trésor narcissique. Et si cette recherche éperdue de l'absolu résultait d'un malentendu, d'une méprise voire d'un vol ? Encore une fois, l'idéal grimace au miroir du réel et il est nécessaire de voiler, de mettre à distance par le dédoublement ou toute autre système de protection le regard profanateur et l'objet du désir. Au sentiment d'inquiétante étrangeté qui correspond à l'amorce du dévoilement d'Isis, succède le mouvement inverse de repli protecteur, réajustement du voile et restauration du secret. Encore une fois, Freud avait bien perçu et analysé la corrélation entre « inquiétante étrangeté » (*das Unheimliche*) et le thème du secret « *Geheimnis* ».

#### D) L'ambivalence du double.

Suscité au moment où le je-masculin s'apprête à profaner l'objet encrypté de son désir, la figure du *ferouer* est donc indissociable de l'arme protéiforme qu'il manipule et maîtrise. Epée à double tranchant, symbole *bifrons* matérialisant la limite tout en figurant l'idéal interdit, l'arme du double-rival est à la fois ce qui sépare tragiquement le moi-mélancolique de la promesse antérieure du bonheur mais aussi le rempart qui lui permet de se maintenir à bonne distance de la profanation. Guerrier par la plume aussi bien que par le glaive, le *ferouer* apparaît également comme l'actualisation d'une virtualité identitaire interdite au je, projection à l'extérieur des frontières du moi actuel de l'idéal de toute-puissance émanant du narcissisme primaire. Telles seraient donc les caractéristiques principales de cette figure allégorique que notre auteur a empruntée à l'érudition orientaliste mazdéenne afin de tenter d'exprimer la complexité de son psychodrame intime. Ainsi que nous l'avons précédemment indiqué, de toutes les manifestations d'instances masculines rivales, l'apparition du *ferouer* est

---

<sup>84</sup> *NPI II*, p. 561.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 560.

certainement la plus dangereuse, intervenant au moment où le je menace de profaner le *locus conclusus* sacré. Ce rôle à l'aspect inchoatif est parfois assumé jusqu'à un certain point par d'autres personnages, recouverts par d'autres vocables tant au sein du *Voyage en Orient* que dans l'ensemble de l'œuvre nervalienne. Au demeurant, la mise en scène de ces instances masculines rivales ne revêt toutefois pas un caractère aussi hyperbolique ni aussi terrifiant que l'apparition du *ferouer*. En effet, tandis que la figure gémellaire du sosie menace de recouvrir entièrement de son ombre sa moitié déchuë, ces autres instances masculines ne s'approprient que partiellement les caractéristiques du je, la vampirisation identitaire ne revêtant dès lors qu'un aspect parcellaire.

### 2.3 Variations orientales autour de la figure du double.

Tandis que le *ferouer* apparaît comme un sosie *stricto sensu*, les figures de frères ou de pères rivaux qui scandent l'œuvre nervalienne pourraient être considérées comme autant de versions euphémistiques de ce prototype hyperbolique. Au demeurant, ces instances présentent toutes des caractéristiques communes. Loin d'être assimilable à un *caractère* doté d'une identité sociale ou psychologique étoffée, le rival masculin incarne en effet avant tout un rôle momentané que l'exaltation panique du je greffe sur tel ou tel personnage de rencontre. S'appropriant tout ou partie des propriétés de ce même je, inscrit quant à lui dans une phase critique, le rival porteur de menace lui est nécessairement supérieur à un niveau quelconque. Il faut insister à ce propos sur la récurrence de son statut de guerrier : si le je mélancolique frappé d'impuissance perd ses *moyens*, le rival maîtrise de son côté une arme protéiforme, qu'il s'agisse du poignard de l'assassin, de la plume de l'écrivain, voire de la verve langagière du séducteur. Image duplexe de la puissance, ces frères ou ces pères à l'endroit desquels l'attitude du sujet masculin se caractérise par l'ambivalence, sont à la fois capables d'interdire au je l'accomplissement d'un désir chimérique mais aussi de séduire l'objet de ses feux. Notons avant d'envisager d'analyser quelques-unes des spécificités présentées par ces instances rivales qu'au sein du schéma actantiel nervalien une analogie fonctionnelle au moins partielle entre le rôle du père et celui du frère est à identifier, preuve en creux d'une analogie similaire entre le statut de la mère et celui de la sœur. « Amoureux d'un type éternel »<sup>86</sup>, ainsi que le stipule cette note du *Carnet du Caire*, Nerval a tendance à projeter dans un élan incestueux œdipien la figure maternelle dans l'image rajeunie de la sœur. Certes, il lui est loisible de chercher des cautions sacrées -au demeurant partielles- dans le lointain mythologique égyptien, Osiris étant à la fois

---

<sup>86</sup> *NPI II*, p. 844.

le frère et l'amant d'Isis mais non pas certes le fils et l'amant, amalgame qui impliquerait de fondre les déités d'Osiris et d'Horus. En tout état de cause, planent derrière les scénarii amoureux savamment composés par notre auteur un risque permanent de profanation incestueuse, danger que les figures paternelles ou fraternelles ont la charge de contrecarrer.

### 2.3.1 Les pères féroces.

*La plume est brisée, l'encre est sèche, le livre est fermé !<sup>87</sup>*

Telles sont les paroles assénées au diariste par la figure paternelle la plus emblématique du récit enchâssant du *Voyage* : le cheikh Seïd Escherazy, père de Saléma. Qualifié tout d'abord par le copiste Arménien puis par le pacha d'Acre de « dangereux<sup>88</sup> », ce séditieux guerrier druse fait office de verrou au désir du voyageur. L'expression que nous citons en épigraphe à ce paragraphe martèle sur un rythme ternaire l'impossibilité pour tout élément externe au drusisme d'intégrer cette communauté, avec pour conséquence pour le voyageur l'interdiction absolue d'épouser Saléma. Tout se passe donc comme si ce père sévère gardait jalousement par devers lui à la fois sa foi, tel le Jéovah hébraïque, mais aussi sa fille. Il est d'ailleurs révélateur que cette figure incontournable s'interpose entre le diariste peinant à exprimer sa requête amoureuse et une jeune fille réduite à un silence absolu.

Image de la puissance, maître à la fois dans l'art du maniement des armes mais aussi, en tant qu'*akkal*, doté du génie verbal du conteur, le cheikh semble littéralement vampiriser les assises identitaires de son gendre potentiel. De manière faussement anodine, le diariste insiste en premier lieu sur sa jeunesse, rapprochant son âge du sien : « [...] je m'étonnai de le trouver si jeune ; il me paraissait à peine plus âgé que moi »<sup>89</sup>. La comparaison rend d'autant plus ambiguë la prétention d'un voyageur qui s'était auparavant et dans un autre contexte comparé à l'Arnolphe de Molière à briguer la main d'une « petite fille arabe », preuve s'il en était de « la singularité de (s)a démarche. » Accaparant pour ainsi dire la vitalité juvénile défaillante du diariste, le cheikh attire également à lui les traits définitoires de l'objet de son désir : « Des traits nobles et mâles traduisaient dans un autre sexe la physionomie de sa fille ; le timbre pénétrant de sa voix me frappa fortement par la même raison. » Figure du pouvoir, le cheikh Eschérazy, allégorie voilée du dieu jaloux, a imprimé sa patente à sa créature, apanages dont il prive symboliquement le je-déshérité. Certes, en tâchant d'inventer une filiation occulte entre les Druses et les Francs-maçons auxquels il se targue d'appartenir, le diariste œuvre à conjurer pour

---

<sup>87</sup> *NPI II*, p. 594.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 519.

un temps la malédiction paternelle. Or, tel un fléau divin, le *deus ex machina* matérialisé par « une [...] fièvre de Syrie » s'abat sur ses épaules. Notons que de manière extrêmement emblématique, la « fièvre » -substantif euphémistique fréquemment employé par notre auteur pour désigner le délire- apparaît « au moment » précis où le je s'apprête à réaliser son rêve chimérique. Relevons ainsi ce passage fameux, saturé d'ironie tragique, de l'épilogue de la section *Druses et maronites*:

Au moment où je commençais à me rendre digne d'épouser la fille du cheikh, je me suis trouvé pris tout à coup d'une de ces fièvres de Syrie qui, si elles ne vous enlèvent pas, durent des mois ou des années. Le seul remède est de quitter le pays. Je me suis hâté de fuir [...]<sup>90</sup>

Cette « fièvre » frappant à propos opère-t-elle comme un simple prétexte littéraire à la poursuite du voyage ou allégorise-t-elle la malédiction absolue proférée par la bouche même du cheikh : « Tout est dit pour l'éternité »<sup>91</sup> ? Oscillant en digne successeur d'Apulée entre sérieux et burlesque, le voyageur laisse en dernier recours le lecteur tirer l'ultime leçon de sa *fabula* amoureuse. En tout état de cause, la figure emblématique d'un père gardant jalousement son bien fait naître chez le voyageur un irrépressible sentiment de terreur et de culpabilité. Certes, il serait malvenu de la part du diariste de conférer un caractère explicitement tragique ou violent à une relation viatique orientale destinée à être publiée dans la très positive *Revue des deux mondes*. Au demeurant, insérant une parabole narrative symbolique dont l'ouverture a tous les aspects de *l'acte manqué* freudien, le diariste souligne le danger de mort et de mutilation que lui inspire le cheikh druse :

Aurais-tu vu ma fille ? s'écria-t-il.

L'expression de son regard était telle, que je songeai *involontairement*<sup>92</sup> à une histoire que le pacha d'Acre m'avait contée en me parlant des Druses : « [...] je vois entrer un Druse portant un sac sur ses épaules. –Qu'apportez-vous là ? lui dis-je. –Ma sœur avait une intrigue et je l'ai tuée. Ce sac renferme son *tantour* [...] –Mais il y a deux *tantours* ? –C'est que j'ai tué aussi la mère qui avait connaissance du fait. [...] »<sup>93</sup>

Ici encore se redessine l'esquisse de la scène primitive nervalienne récurrente que nous avons précédemment évoquée. En revendiquant la puissance phallique, s'apprêtant à incarner le rôle de l'amant, le sujet met en danger l'intégrité du corps maternel, les figures de la mère et de la fille étant ici confondues de manière hautement significative. Une telle évocation soumet semble-t-il à un autre éclairage le récent veuvage du cheikh : n'aurait-il pas fait payer à son

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 599-600.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 594.

<sup>92</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 593.

épouse un commerce illicite avec des Albanais<sup>94</sup> ? Rappelons qu'en faisant couler le sang d'Abel, lequel lui ravit sa sœur Aclima, le Kaïn nervalien, en conjurant la malédiction divine qui le voue à la stérilité, fait aussi couler le sang d'Eva sa mère<sup>95</sup>. La rébellion au père se solde symboliquement par la colère, le départ, la dissection, partant la mort de la mère, cercle vicieux prouvant que de toute évidence, en Nervalie, *Eros* et *Thanatos* sont synonymes.

De cette figure paternelle dont le caractère tragique est évité d'extrême justesse, on peut également rapprocher les *avatars* grotesques mis en scène dans le cadre des transcriptions des pièces de théâtre populaires de la place du Sérasquier de Stamboul. Evoquons en effet brièvement en premier lieu cet « ambassadeur franc », porteur d'une toute phallique « épée en verrouil »<sup>96</sup> qui, surgissant de nulle part, soustrait l'infortunée marionnette ithyphallique *Caragueuz* aux irrépressibles sollicitations libidinales dont elle est l'objet. Mentionnons également cet autre emblème de l'autorité paternelle et accessoirement militaire qu'incarne le *bimbachi* (colonel) mis en scène dans la « farce-comédie » intitulée « Le mari des deux veuves. » Comparable à l'ambassadeur franc précédemment évoqué, ce féroce militaire, Thésée oriental qu'on croyait mort, revient des enfers pour récupérer un double bien : ses deux épouses légitimes, briguées l'une et l'autre par le jeune Osman, figure qu'un lecteur familier de l'œuvre nervalienne aura pu sans mal rapprocher du je-énonciatif. Le bâton qu'il manipule et dont il gratifie de coups les trois personnages rebelles à sa loi est l'équivalent symbolique de « l'épée en verrouil » arborée par l'ambassadeur franc, *avatars* euphémistiques de l'arme terrifiante du *ferouer*. En définitive, la posture nervalienne à l'égard du père est marquée par une incontestable ambivalence. Le « col » du je masculin, tel celui de l'Antéros des *Chimères*, est éminemment flexible, soumis à une dynamique oscillatoire d'alternat pérenne entre agression luciférienne à destination du Père et repli repentant. Il faut à ce titre identifier toute l'ambivalence du diariste au Liban face aux murs d'un sérail de Beyrouth :

Qui oserait pénétrer dans ses forteresses du pouvoir marital ou paternel, ou plutôt qui n'aurait la tentation de l'oser ?<sup>97</sup>

Ainsi que nous l'avons affirmé, les rôles de pères et de frères ont partie liée, rempart commun face à l'attraction incestueuse. Notons toutefois que si le père interdit l'accès à la mère, laquelle est alors envisagée en tant que telle, le frère représente quant à lui une menace sans

---

<sup>94</sup> Relevons la précision apportée par le diariste : « A l'époque des derniers troubles, sa femme a été tuée par des Albanais. Le ressentiment l'a conduit à des imprudences et le rend dangereux encore. », *NPI II*, p. 591.

<sup>95</sup> Cf. chapitre I, 7.

<sup>96</sup> *NPI II*, p. 649.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 472.

doute encore bien plus considérable dans l'imaginaire nervalien. De fait, effaçant de son ombre l'identité du sujet, le *ferouer* lui dérobe un bien envisagé à un stade hyperbolique de la phrase narrative comme éminemment légitime, relevant pour ainsi dire du même niveau générationnel. Ayant symboliquement le même âge, la figure consubstantielle de la sœur, autre moi-même, est d'autant plus intégrable par Narcisse à sa propre identité. Relevons simplement à ce titre l'affirmation sans concession émise par le calife Hakem définissant la nature de l'objet d'amour idéal :

Malgré le nom dont la terre la nomme, c'est l'épouse de mon âme divine, la vierge qui me fut destinée dès les premiers jours de la création [...] <sup>98</sup>

De fait, au moment où culmine le désir chimérique, le je-énonciatif n'envisage de mariage que strictement adelphique, le *ferouer* apparaissant alors comme le suprême ennemi. On peut d'ailleurs se demander si notre auteur, dans ses phases les plus aiguës de régression narcissique, ne reculerait pas les aiguilles de l'horloge symbolique au moment de sa propre conception, au cœur de cette terrible scène primitive que nous avons précédemment évoquée. A ce stade génésiaque antérieur où le je endosse le rôle traumatisant et sadique de père rajeuni, donc symboliquement de frère incestueux, la mère revêt nécessairement, quant à elle, l'aspect et le statut de sœur.

De la même manière qu'il est donc nécessaire de dégonfler la menace présentée par le père terrible, il est encore plus vital de désamorcer la charge de dévastation identitaire dont le frère rival est porteur. Corollaire au désinvestissement de l'objet d'amour, le rôle dédramatisé du *ferouer* s'incarne alors en divers avatars nécessairement « peu dangereux ».

### 2.3.2 Variation autour du personnage du frère-rival.

Au sein du récit enchâssant du *Voyage en Orient*, le lecteur peut identifier comme exemple le plus significatif du rôle de frère ennemi la mise en scène d'un tout fictif Arménien, fréquenté essentiellement par le diariste au cours de la traversée maritime reliant l'Égypte à Saint-Jean d'Acre en Palestine. Loin de pouvoir prétendre au statut de caractère, cette ébauche de personnage privée même de prénom et de patronyme incarne une double fonction. Médiateur polyglotte, intermédiaire incontournable au cœur de *quiproquo* linguistiques, il symbolise en premier lieu l'irréductible distance qui sépare le diariste occidental de la réalité orientale. Il apparaît par ailleurs et de manière parallèle, en tant que figure idéalisée du moi, comme le rival du voyageur auprès de l'esclave Javanaise Zeynab, laquelle, dévoilée, troque momentanément

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 531.

son statut infantile contre celui, sulfureux, de reine d'Orient. Affirmons d'emblée qu'une telle définition actantielle ne présente de réalité qu'au sein de la conscience jalouse d'un diariste projetant sur ces figures les données complexes de son drame intime.

Il faut en effet préciser que l'apparition de l'Arménien a partie liée avec le dévoilement de Zeynab. Longtemps cantonnée dans un rôle d'enfant sauvage en Egypte, elle acquiert un statut nouveau sous l'égide syrienne de la sensuelle déesse Astarté qui domine les eaux de la Méditerranée orientale. Tout se passe comme si, en se défaisant de la barrière stabilisatrice de son voile, suscitant la convoitise des regards masculins, elle s'émancipait de la tutelle officielle de son propriétaire. Il est manifeste qu'une telle mutation trouve son origine dans la révolution que son dévoilement provoque au sein des propres perceptions du diariste, en proie à ses obsessions projectives. Sous un soleil méridien qui « dore (les) fronts comme des fruits mûrs », métaphore implicite de la maturation sensuelle, ce dernier précise en effet : « C'est là que triomphait surtout la beauté de l'esclave javanaise »<sup>99</sup>, ajoutant également de manière significative : « Je n'avais pas songé un seul instant à lui faire garder son voile [...] » La condescendance paternaliste du voyageur en Egypte se mue dès lors en véritable fascination : « Je l'admirais ainsi, gracieuse, dans sa robe à rayures de soie et drapée du *milayeh* bleu, avec ces airs de statue antique que les femmes d'Orient possèdent, sans le moins du monde s'en douter »<sup>100</sup>. De rempart protecteur, le voile oriental dégagé se transforme en support au fantasme. C'est donc au moment hyperbolique où s'érige la menace de l'attrait sensuel que s'impose la présence du double. L'anonyme Arménien, incarnation de l'interdit tout comme réalisation de l'idéal par figure de substitution, comparable en ce sens au cheikh druse Eschérazy précédemment évoqué et qui sera mis en scène dans la section « Druses et maronites », s'approprie littéralement les données constitutives du je-énonciatif.

Projection de l'idéal, ce « beau garçon aux traits circassiens » incarne en premier lieu l'idéal aboli du poète déjà ravalé, avant que ne le stipule le narrateur de la *Bohème galante*, au rang d' « humble prosateur »<sup>101</sup>. Son apparition au sein de la relation viatique est générée de manière significative par l'épure d'une voix orientale : « voix de jeune homme blond ou de jeune fille brune, d'un timbre frais set pénétrant »<sup>102</sup>. Avant d'être incarné, le frère rival symbolise en effet l'idéal d'un logos antérieur à la babélisation du langage. Ainsi que nous l'avons précisé, les diverses actualisations du prototype du *ferouer* se définissent en

---

<sup>99</sup> *NPI II*, p. 430.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>101</sup> *NPI III*, p. 235.

<sup>102</sup> *NPI II*, p. 419.

premier lieu par la maîtrise d'une arme protéiforme, signe de domination à caractère implicitement phallique, qu'il s'agisse de la verge langagière séductrice ou du poignard de l'assassin, son équivalent analogique. Si l'Arménien se présente au sein de la relation viatique comme la version réaliste et euphémistique du *ferouer*, il apparaît cependant lui aussi comme détenteur d'un pouvoir dont il prive le diariste, menacé quant à lui par l'impuissance. Qualifié de « compagnon » puis de « confrère » par le voyageur, le copiste arménien semble en effet avoir attiré à lui et annexé les attributs définitoires du je-énonciatif. Très significative est à ce titre la description de son *arme* particulière, l'écritoire :

Sa ceinture [...]portait, au lieu des collections de pistolets et de poignards dont tout homme libre ou tout serviteur gagé se hérisse en général la poitrine, une écritoire du cuivre d'un demi pied de longueur. Le manche de cet instrument oriental contient l'encre, et le fourreau contient les roseaux qui servent de plumes (calam). De loin, cela peut passer pour un simple poignard ; mais c'est l'insigne pacifique du simple lettré.

Je me sentis tout d'un coup plein de bienveillance pour ce confrère, et j'avais quelque honte de l'attirail guerrier qui dissimulait ma profession<sup>103</sup>.

Tandis que le diariste renégat a troqué la plume contre le pistolet, le copiste arménien, fort de ses compétences de traducteur polyglotte, le domine par sa maîtrise du langage. Sa parole paraît, ainsi, dotée d'un pouvoir performatif, maîtrise d'une arme langagière qui atteste de sa supériorité sur le voyageur, circonscrit quant à lui dans sa seule maîtrise du français.

De ce moment, je compris combien j'avais perdu à ne pas prononcer couramment l'arabe. Son front (*i.e. celui de Zeynab*) s'éclaircit, ses lèvres sourirent, et elle s'abandonna bientôt à ce caquetage ineffable qui, dans tous les pays, est, à ce qu'il me semble, un besoin pour la plus belle portion de l'humanité<sup>104</sup>.

Contrastant avec ce témoignage de la vivacité irradiante du pouvoir poétique des mots, le diariste, comparable à un Anglais, « homme froid et lourd », contraint à nier son éthique, use quant à lui d'armes toutes militaires, apanages d'un Occident impérialiste dominant par cette seule force. Certes, il semble triompher en premier lieu des velléités émancipatrices d'une Zeynab l'accusant de l'avoir acquise de manière illégitime. Afin d'asseoir son autorité sur cette épouse rebelle que l'entourage musulman du bord tente d'influencer, le diariste exhibe successivement ses pistolets puis une toute-puissante « lettre de recommandation », laquelle lui attire la soumission versatile des séditieux. De manière très significative, en dépit de l'euphémisme, le voyageur violente symboliquement sa jeune esclave, affirmant avoir été contraint de « tir(er) violemment l'esclave par le bras », précisant ensuite qu'elle « alla tomber, fort mollement il est vrai, sur un sac de riz. » Conséquence de cette pose « théâtrale »,

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 421-422.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 430.

soumission contre-nature au « rôle odieux » de « maître exigeant », le voyageur incarne sa jeune possession dans « la chambre du capitaine », réajustant hermétiquement son voile imprudemment soulevé. On conçoit qu'une telle démonstration de force souligne davantage l'impuissance du diariste que sa maîtrise. Conjointement aux velléités religieuses qui poussent Zeynab à s'émanciper de son maître convaincu par les matelots du bord d'infidélité à la doctrine du prophète, se dessine donc également les données d'une intrigue amoureuse entre elle et le jeune copiste arménien. Dans les deux cas, *leitmotiv* nervalien, la femme -archétype incarné ici momentanément par l'humble esclave- menace de s'échapper. Scénario comparable à *l'Histoire du calife Hakem* quoique transcrit de manière euphémistique et burlesque, le récit du bord de la « bombarde » met en regard une victoire *politique* -quoique remportée à la Pyrrhus !- et un dégonflement amoureux. Après avoir tâché d'atténuer par la dérision la menace suscitée par la figure antagoniste du copiste, le diariste convaincu de sa propre infériorité abdique face à son rival. Certes, dans le contexte réaliste et dédramatisé du récit de voyage, il est de bon ton que la chute de ce *romanzetto* se termine dans les rires. En effet, alors que le voyageur s'est résolu à « prendre (la) forte résolution » de marier sa jeune esclave à son prétendu galant, la vérité prosaïque éclate au grand jour. Jamais une Zeynab rétrospectivement scandalisée n'aurait accepté de convoler en justes noces avec un « simple raya, serviteur tantôt des Turcs, tantôt des Francs »<sup>105</sup>. Relevons toutefois qu'une telle dérobade de la part du voyageur correspond encore une fois à la modification nécessaire de son propre rôle. Au costume de prétendant momentanément endossé en réaction au dévoilement sensuel de Zeynab se substitue *in fine* le rôle bien moins anxiogène de père complaisant. Relevons à ce titre ses propos qui, quoique gonflées d'emphase auto-ironiques, n'en trahissent pas moins la récurrence de ce phénomène d'effacement :

Allons, dis-je en moi-même après un silence, montrons-nous magnanime, faisons deux heureux. Je me sentais grandi par cette pensée. Ainsi, j'aurais délivré une esclave et créé un mariage honnête. J'étais à la fois bienfaiteur et père ! [...]<sup>106</sup>

De manière générale, en dépit de la dédramatisation burlesque opérée, le médiateur arménien apparaît comme le symbole d'une réalité orientale rebelle aux fantasmes de l'occidental de passage. Seul médiateur, en tant que traducteur -version méliorative du *drogman* égyptien Abdallah- entre le voyageur et les orientaux, il représente à la fois le support aux fantasmes idylliques ou tragiques du diariste tout comme la voix régulatrice visant à les démystifier. L'exemple de la chanson qu'il fredonne est symptomatique du rapport entretenu

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 451.

par le voyageur à la réalité orientale. Le « charme syllabique » du chant entendu digne d'une « idylle de Théocrite » évoquant « quelque chant d'un pasteur de Trébizonde ou de Marmarique » s'avère après vérification « une sottise chanson politique »<sup>107</sup>. Support au fantasme, le copiste est aussi celui par qui la prosaïque vérité s'exprime. Au voyageur s'auto-désignant sous le terme de « philosophe », c'est-à-dire un héritier des idéaux universalistes des Lumières, on oppose l'irréductible réalité de l'altérité culturelle musulmane. Au Français fort de ses préjugés tout philosophiques, lesquels se traduisent par ce « sentiment tout naturel qu'un Franc possédant une femme n'avait pas le droit de la cacher », l'Arménien fait entendre une voix antagoniste : « ces gens-là disent que la femme qui est avec vous ne vous appartient pas »<sup>108</sup>. De toute évidence, deux logiques ou plutôt deux autorités ici s'affrontent : celle, superficielle, d'un Occident précolonial qui a imprimé sa marque aux élites pro-européennes, en particulier dans l'Égypte francophile de Mohammed-Ali, et celle bien plus profonde du vieil Islam pour qui « on n'a pas le droit de vendre une femme musulmane à un Chrétien. » Certes, notre voyageur a beau clamer benoîtement qu'il « a le reçu dans (s)on portefeuille », de quelque costume qu'il s'affuble -*macclah* rayé ou autre bonnet d'Astrakhan- il s'avère pour lui fort périlleux et illusoire de « vouloir faire le Turc quand on n'est qu'un simple Nazaréen d'Europe »<sup>109</sup>.

Personnage-pivot de la séquence mi-tragique, mi-burlesque de la traversée maritime à bord de la *Santa-Barbara*, le jeune traducteur arménien a donc pour double fonction d'être en même temps le support à l'imagination foisonnante du voyageur tout comme la voix régulatrice qui la dégonfle. Si ce jeu s'applique à désinvestir le fantasme tout saint-simonien d'un hymen rêvé d'Europe entre l'Orient et l'Occident, la voix du traducteur-interprète s'immisce également indirectement au sein de données plus obscures de la psyché nervalienne. D'enjeux globalement civilisationnels, on passe alors au domaine de l'intime.

[...] un de ces absurdes *quiproquos* philologiques<sup>110</sup>.

C'est ainsi que le diariste résume le malentendu burlesque dont il a été question dans un chapitre intitulé de manière significative « Idylle ». Ce malentendu sémantique porte sur le terme *kabibé*. Ce mot signifiant « petit chéri » en arabe, mal traduit par l'Arménien en « petit drôle », amène le diariste à l'utiliser à destination d'un jeune mousse dont il entend critiquer le

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 434.

comportement égoïste. Le blâme est alors pris pour un éloge à caractère...homosexuel. De cette traduction fautive naît une situation grotesque : rapportée aux oreilles du capitaine par le jeune mousse, la prétendue louange se traduit par la proposition d'un échange. Le capitaine propose en effet ni plus ni moins que « de faire l'échange de (son) esclave contre le *ya ouled* (le petit garçon), qui lui appartient aussi. ». Certes, le sérieux de cette proposition traduit d'une part le caractère éminemment courant de la prostitution infantine en terre d'Islam, dépravation complaisamment rapportée par nombre de voyageurs, bien souvent oublieux au demeurant des hypocrites réalités occidentales<sup>111</sup>. Sur le plan de l'intime nervalien, par ailleurs, cette proposition *indécente* soulève d'autre part de nombreuses questions. Certes, le *quiproquo* est éminemment burlesque mais, replacé dans le contexte d'un schéma narratif nervalien aux structures constantes, il pourrait traduire la complexité d'une option amoureuse latente. Hanté par l'*imago* maternelle, notre auteur, auquel le pétrarquisme apporte une caution poétique, n'assume jamais la réalité des amours terrestres, présentant bien souvent la chasteté, aidé en ceci par l'exemple d'Apulée, comme idéal absolu. Si l'hétérosexualité est problématique, hantée par l'idéal supérieur d'une *Magna Mater*, l'option homosexuelle, évoquée dans quelques très rares passages de l'œuvre nervalienne<sup>112</sup>, sitôt mentionnée est aussitôt vigoureusement rejetée. Certes, l'idylle manquée entre le diariste et le jeune mousse est saturée de grotesque. Au demeurant, on pourra relever le contraste parfait entre l'attitude absolument incrédule du voyageur, « prêt à partir d'un grand éclat de rire » et le parfait sérieux des deux Levantins, l'Arménien et le capitaine, qui lui rapportent les données du marché envisagé. On notera qu'en surplus de sa tâche de transmission du sens littéral, l'Arménien spécifie son opinion dans les propos suivants :

Avec un air d'appréciation consciencieuse (il ajouta) : je vous conseille d'y réfléchir, le petit garçon vaut bien la femme<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Relevons ainsi la réflexion du comte de Forbin dans son *Voyage au Levant* en 1817 : « Je ne voudrais pas quitter le Caire sans dire un mot des mœurs de cette ville. Je ne pense pas que la dépravation ait jamais été portée nulle part à un degré aussi honteux. Les grands donnent l'exemple, et sont imités sur ce point d'une manière aussi dégoûtante que générale. », Auguste de Forbin, *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*, Paris, Delaunay, 1819, p. 291.

<sup>112</sup> On pourra relever ces propos d'une lettre adressée d'Allemagne à Georges Bell le 27 juin 1854 : « J'ai couché aujourd'hui pour la première fois depuis douze ans, avec un mâle entièrement inconnu qui a ronflé toute la nuit, ce qui s'est mêlé au coassement des grenouilles [...] » Propos éminemment bouffons que confirme la suite de la lettre : « Avant le jour cet individu s'est levé et nous nous sommes serrés la main en disant : « gutt morgen », sans nous être vus un seul moment. », *NPI III*, p. 875. On pourrait éventuellement évoquer le fantasme de travestissement en femme dans une lettre adressée au docteur Blanche : « Je serais même la sœur terrible au besoin, appartenant en secret à l'ordre des Mopses qui est d'Allemagne. » (*Ibid.*, p. 898.) Un tel fantasme est plutôt à mettre au crédit de la provocation à l'endroit de ce père de substitution que représente l'aliéniste. En définitive, à notre connaissance, rien ne semble donc accréditer explicitement une telle orientation sexuelle chez notre auteur.

<sup>113</sup> *NPI II*, p. 434.

Tout se passe comme si, à la déroboade de l'amour féminin idéal : cet épisode emblématique de l'envol des chimères maternelles sur lequel nous nous sommes fréquemment penché, tentait de se substituer l'alternative homosexuelle. Peut-être y aurait-il tout lieu de prendre le terme *quiproquo* dans son acception littérale : linguistique, il traduirait peut-être également un *quiproquo* actantiel. Or, une telle option est énergiquement rejetée par le narrateur, affirmant qu'un tel marché « ne (lui) convenait pas. » Peut-être est-il téméraire de vouloir conférer à ce chapitre proche de la farce des enjeux aussi sérieux. Toutefois, il est significatif que ce soit par la voix rivale et démystifiante de l'Arménien que cette *solution* soit explicitement évoquée. De la même manière que l'artificieuse et sensuelle Pandora assigne à son soupirant le rôle ingrat de « petit prêtre »<sup>114</sup>, contraint donc à la chasteté, le jeune copiste arménien ouvre sur une autre option sexuelle impossible, intolérable substitution à « cette mère primitive » du narcissisme primaire au « corps sans structures » évoqués par les biographes de notre auteur<sup>115</sup>. On pourra d'ailleurs rapprocher symboliquement ce passage d'une étrange évocation symbolique relatée dans *Promenades et Souvenirs*. A la « tourterelle aux pieds roses » que le narrateur enfant affirme avoir fait fuir par sa faute, son entourage voulut substituer la compagnie grotesque d'un « jeune sapajou » :

On crut me consoler en me donnant pour compagnon un jeune sapajou rapporté d'Amérique par un capitaine, ami de mon père<sup>116</sup>.

Sans doute n'est-il en définitive que la mort qui puisse représenter « l'équivalent du bonheur »<sup>117</sup> que l'absente maternelle promettait ainsi qu'en témoigne une fameuse lettre d'amour nervalienne, reprise dans la nouvelle *Octavie*. Non sans prudence, rapprochant en partie le système psychique de notre auteur du célèbre « cas Schreber », nous pourrions essayer de méditer sur la piste ouverte par l'analyse psychanalytique postfreudienne qui voit dans l'option homosexuelle l'une des alternatives à la psychose. Ainsi, selon Jacques André :

C'est comme issue, comme liaison, que l'homosexualité figure alors dans le tableau. Autrement dit, plus le patient est homosexuel, moins il est psychotique<sup>118</sup>.

Peut-être la psychose nervalienne s'origine-t-elle en effet dans ce déni de toute sexualité, désynchronisation, mauvaise adéquation entre pulsion corporelle et interdit absolu frappant tant

---

<sup>114</sup> *NPI III*, p. 656.

<sup>115</sup> Claude Pichois, Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995, p. 209.

<sup>116</sup> *NPI III*, p. 682.

<sup>117</sup> *NPI I*, p. 1756.

<sup>118</sup> Jacques André, « Préface », « Le Président Schreber, Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (*dementia paranoïdes*) décrit sous forme autobiographique », Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2008, p. 413.

l'hétérosexualité que l'homosexualité d'un même opprobre. Relevons à ce titre le commentaire du même Jacques André sur l'une des spécificités de la démarche freudienne :

L'un des enjeux du texte freudien est de soutenir que dans la paranoïa, dans la psychose aussi, c'est du sexuel-conflictuel qu'il s'agit<sup>119</sup>.

Quelle était exactement le rapport entretenu par notre auteur à l'égard de l'homosexualité ? Déni, refoulement ayant pu favoriser la psychose ? De toute évidence, à ce stade de notre analyse du récit nervalien, le lecteur n'ayant à sa disposition qu'un texte savamment composé par un auteur affublé de masques, se heurte à une irréductible part de mystère.

Jamais il n'avait eu la moindre idée des choses que je pensais<sup>120</sup>.

Ainsi que nous l'avons précisé, la figure du copiste arménien, version édulcorée du terrible *ferouer*, est en grande partie une création de l'imagination du diariste, lequel projette ses fantasmes sur ce personnage de rencontre. Certes, avec force auto-ironie, le voyageur s'amuse à battre en brèche son incorrigible fantaisie romanesque. A la figure du rival, ce double *bifrons*, allégorie de l'interdit et projection de l'idéal impossible, est opposé le réel prosaïque. Aussi le personnage du copiste s'émancipe-il progressivement au fur et à mesure de la relation viatique de son rôle stéréotypé. Ainsi que nous l'avons affirmé, en dépit de la jalousie imaginative du diariste, il se scandalise que le Français ait pu le croire capable de courtiser Zeynab. Comble de la trivialité, le voyageur le retrouve par la suite « homme en place » au service du pacha d'Acre, caricature absolue de l'idéal que l'occidental romanesque avait cru déceler en lui :

Mon Arménien me reconnut tout d'abord, et parut charmé de me voir. Il portait le costume de la réforme en qualité d'employé turc, et s'exprimait déjà avec une certaine dignité<sup>121</sup>.

Certes, il est nécessaire de dégonfler la menace terrible représentée par le Sosie mortifère et nombreux sont les *avatars* dédramatisés du *ferouer* dans l'œuvre nervalienne. Il serait certes fastidieux d'énumérer cette longue liste de figures fraternelles rivalisant avec le personnage sujet, instance antagoniste dont l'un des emblèmes définitoires est le maniement ainsi que la maîtrise d'une arme protéiforme<sup>122</sup>. Du jeune premier incarnant *Britannicus* et

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>120</sup> *NPI II*, p. 452.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 466.

<sup>122</sup> On pourra ainsi mentionner, exemple parmi beaucoup d'autres, le portrait esquissé, comme une mise en abyme, du mari de la vieille tante de Sylvie dans le chapitre VI « Othys » de la nouvelle éponyme. Image de la pureté (« jeune homme »), il a aussi partie liée, en dépit de son attitude « bienveillante », avec la puissance militaire.

destiné à séduire une Aurélie-Junie dans *Un roman à faire au grand frisé* de la nouvelle Sylvie en passant par le prince anonyme rival du je-énonciatif auprès de l'artificieuse Pandora dans la nouvelle éponyme, ces ébauches de personnages privés de patronyme, simples rôles proches de l'allégorie, représentent autant de versions dédramatisées du frère rival, menaçant, quant à lui, dans ses assises les plus profondes l'identité du sujet. Rappelons qu'un tel dégonflement n'est possible qu'en raison du désinvestissement amoureux dont la figure féminine, enjeux des assiduités communes du *ferouer* et de je-sujet, a été l'objet.

### 2.3.3 Comment échapper au scénario triangulaire ?

#### A) Un scénario stéréotypé.

Je brisai cette conversation ridicule [...] <sup>123</sup>

Un même scénario triangulaire semble ainsi décliné tout au long de l'œuvre nervalienne, mettant aux prises le je narratif et son rival, tous deux amoureux d'une reine dont le caractère fallacieux ou prosaïque ne se révèle que sur le tard. Ainsi que nous l'avons envisagé, chaque récit nervalien tend à recomposer inlassablement un même événement, lui apportant à chaque fois une variation, une modulation qui le particularise. Au demeurant, ce système est menacé par la sclérose, l'itératif menaçant toujours de recouvrir l'aspect singulatif, espoir d'une solution inédite. Tout se passe en effet comme si, à chaque refonte de l'immuable canevas, l'inconsolé

---

Défini par son statut de « garde-chasse de la maison de Condé », cette figure euphémistique présente en effet une attitude « semi-militaire. » Le double portrait « de mariés du bon vieux temps » (*NPI III*, p. 550) opère tel un *memento mori*, prodiguant un incontestable enseignement au narrateur en passe d'accéder à l'étage symbolique de la maison ancestrale en compagnie de la trop réelle Sylvie. Or, la leçon de l'image dépassant la dimension strictement rationnelle, la représentation idéalisée de l'ancêtre présente un aspect hautement ambivalent. Figure idéale, cette version euphémistique du *ferouer* rival n'allégorise-t-elle pas le caractère périssable de l'amour terrestre, exhibant au potentiel époux de Sylvie la fugacité et déchéance des amours matériels ? Plus profondément, cette « image » émanant d'un passé se dévoilant tel un manuscrit palimpseste, a sans doute la valeur d'un symbole, « communication directe d'images plastiques » pour reprendre l'heureuse définition de Brian Juden commentant *Aurélia*, dont la signification échappe à la stricte rationalité. Encore une fois, la figure fraternelle se caractérise par sa double fonction : marque de la limite et projection externe du désir interdit. Si ce jeune homme du temps passé apparaît sans doute, en dépit de l'euphémisation dont il est l'objet, comme l'exemple le plus menaçant du rôle du frère rival au sein de la nouvelle valoisienne, on peut également relever la présence dans ce même récit de plusieurs actualisations dédramatisées d'un tel rôle. Amoureux « tout ridé » de l'actrice Aurélie, « grand frisé » entiché de Sylvie ou autre « Père Dodu » jouant grotesquement les benjamins de Rousseau, sont autant d'ébauches de personnages sans aucun relief, désinvestis de leur dangerosité potentielle. Envisageant encore une fois le récit nervalien comme une totalité, on pourrait tenter d'établir un parallèle entre le « grand frisé » de la nouvelle *Sylvie* publiée en 1853 et le « grand flandrin » des *Amours de Vienne*, court récit prépublié en 1841, lesquels maîtrisent tous deux le maniement d'une arme incontestablement prosaïque. Alors que « le grand frisé » apprend aux deux fils qu'il a eus avec Sylvie à « ficher dans la paille les flèches paternelles » (*NPI III*, p. 568), le « grand flandrin » de la nouvelle viennoise, défini comme « chasseur », est lui aussi doté d'une arme : un « fusil » (*NPI II*, p. 217.) trônant au-dessus de son lit. Sa progéniture, trois enfants conçus vraisemblablement avec la bohème Vhahby, -à la consonance proche de Sylvie- s'amuse à jouer avec des perdrix mortes, produits de la chasse paternelle. Symbole de toute-puissance, ineffaçable sédiment mélancolique appartenant au narcissisme primaire faisant retour au présent, l'arme terrifiante est aussi, dès lors que l'objet féminin est désinvesti de tout caractère sacré, ravalé à la plus terne réalité.

<sup>123</sup> *NPI III*, p. 663.

caressait l'espoir fou de conjurer l'événement hypostasié de la perte, projetant au sein d'un présent critique vécu comme une scène de théâtre vivant où tout serait encore possible les données au demeurant immuables d'un scénario déjà écrit. En guise de conclusion à ce trop parcellaire passage en revue des différentes incarnations du frère-rival, nous nous proposons de nous arrêter un instant sur l'une des actualisations les plus représentatives d'un tel rôle, mis en scène au sein de la nouvelle *Pandora*. Le prince anonyme qui incarne ainsi cette fonction est en effet au cœur d'un enjeu fondamental : la chute du tragique potentiel dans la grimace grotesque. Au tragique dégonflé *in extremis* se substitue l'absurde, singulier écho à travers les âges à la farce tragique d'un Eugène Ionesco.

Encore une fois, l'instance rivale proche de l'allégorie incarnée par un prince anonyme, présente les caractéristiques constantes de ce rôle stéréotypé. De manière emblématique, ce prince de carnaval fait parade auprès du je-sujet d'une double maîtrise : adresse dans le maniement de la « rapière », arme dont nous avons précédemment souligné le caractère implicitement phallique ainsi qu'en atteste la lettre exaltée à Georges Bell du 1<sup>er</sup> juin 1854, et supériorité corollaire de la maîtrise linguistique. Rappelons au risque de nous ressasser l'identité analogique symbolique entre puissance militaire, phallique et langagière. Relevons donc ce passage où ces deux compétences, signes ostentatoires de domination, sont tour à tour déclinées :

Pendant que je l'attendais dans son salon, le prince \*\*\* frappa à la porte [...] – Il me parla longtemps de sa force à l'épée et de certaines rapières dont les étudiants du Nord se servent dans leurs duels. Nous nous escrimions dans l'air quand notre double Etoile apparut. Ce fut alors à qui ne sortirait pas du salon. Ils se mirent à causer dans une langue que j'ignorais ; mais je ne lâchai pas un pouce de terrain<sup>124</sup>.

Au moment même où la confrontation pourrait virer au tragique, le je-sujet abandonne brutalement la partie, le masque de Melpomène se dégonflant en grimace grotesque. Très significatif est le procédé rhétorique choisi par le narrateur : l'ellipse, vide sémantique soulignant toute l'inanité de l'idolâtrie nervalienne. Nous citons donc ce passage où la parataxe illustre de manière évidente la solution de continuité :

[...] mais je ne lâchai pas un pouce de terrain. Nous descendîmes l'escalier tous trois ensemble, et le prince nous accompagna jusqu'à l'entrée du Kohlmarkt.

Aux justifications pseudo-sanitaires alléguées par le diariste au Liban, lesquelles l'obligeraient à fuir Saléma, se substitue ici une lacune absolue, sans aveu. Autorisé par

---

<sup>124</sup> *NPI III*, p. 662.

l'inscription dans le code générique du récit *fantastique* inspiré d'Hoffmann, notre auteur s'autorise enfin à se défaire de toute explication rationnelle. Ainsi que nous l'avons affirmé, le rôle tragique du *ferouer* s'inscrivant au moment charnière où l'exhalation luciférienne atteint son apogée puis s'effondre, la version de la nouvelle *Pandora* en présente une variante grotesque. A l'hyperbole d'*Aurélia*, dont la rédaction de la première partie est quasi-contemporaine de l'ultime récit viennois de notre auteur, se substitue donc ici l'ellipse de l'absurde, tout sérieux se devant de disparaître dans un univers de pur artifice où, de toute évidence, toute croyance est frappée d'inanité. A la lacune narrative fait par ailleurs écho dans le même texte une autre dérobade : la mise en abyme d'un narrateur se dérochant à sa tâche. Relevons ainsi ce passage emblématique où à la grotesque voix d'un marquis incarnant les valeurs désuètes de la noblesse, partant de la tragédie classique, répond la dénégation désinvolte du narrateur :

[...] je vis accourir le vieux marquis en uniforme de magyar, mais sans bonnet, qui s'écriait : « Quelle imprudence ! les deux étourdis vont se tuer pour l'amour de vous ! » Je brisai cette conversation ridicule<sup>125</sup>.

Exact contrepoint à « l'illustre Brisacier » du *Roman tragique* qui, « héros de tragédie » refuse de « parodier les héros de roman<sup>126</sup> », le je-sujet de la nouvelle viennoise, dans sa phase lucide, sait trop bien qu'il serait dérisoire et absurde de mourir pour l'artificieuse Pandora. Briser « cette conversation ridicule », tel est bien ainsi l'un des enjeux fondamentaux du récit nervalien. Condamné à ressasser *ad libitum* le même canevas dramatique éculé, alternant pérenne entre tension luciférienne et retombée au sein d'un monisme désenchanté, notre auteur, avec une rare lucidité, a tout lieu de se lamenter sur son sort, adressant sous forme de question rhétorique une ultime question au dieu vengeur : « O Jupiter ! quand finira mon supplice ? » Si tout récit nervalien représente l'isolement d'une phase critique, c'est bien l'ensemble de l'œuvre de notre auteur qui décline avec variation une même *fabula* exempte de tout dénouement satisfaisant. Si aucune solution, aucune terminaison n'est donc envisageable à cet huis-clos à trois actants, il n'est donc d'autre choix pour l'auteur-Sisyphé que d'ajourner brutalement tous ses récits. Nous verrons au demeurant que sans modifier aucun des syntagmes constitutifs de sa phrase narrative, prenant appui en particulier sur l'exemple de l'eschatologie mazdéenne, notre auteur envisage une ultime redéfinition du statut de ses personnages dans la seconde partie de la nouvelle *Aurélia*, réduisant l'irréductible trinité en une unité transcendante, sous l'égide de la grande déesse. Notons toutefois d'emblée que le lieu d'une telle fusion n'est

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>126</sup> *NPI III*, p. 452.

évidemment pas terrestre mais correspond à l'investissement désormais total de *l'illo tempore* de la mort.

### B) Nécessité d'un rival.

Il fallait qu'il y en eût un<sup>127</sup>.

C'est ainsi que s'exprime le jeune soupirant de l'actrice Aurélie dans la nouvelle *Sylvie*, évoquant l'amoureux officiel de cette dernière. Cette réflexion, loin d'être conjoncturelle, doit être prise au pied de la lettre : il est en effet nécessaire que l'instance rivale s'interpose entre le regard masculin et l'objet de son désir, tel ce voile oriental à la fois carcéral mais potentiellement transcendant qui est le leitmotiv du *Voyage en Orient*. Avant de nous interroger sur les modalités conduisant Nerval à apprivoiser cette figure du frère-rival, nous aimerions au préalable entamer un questionnement sur les relations existant entre la figure du *ferouer* et l'image idéale dont il est le reflet.

## 2.4 Supériorité et antériorité du mot-image : de la création à la dissipation.

### 2.4.1 « Ces impressions primitives »<sup>128</sup>.

Nous nous sommes longuement penché (I, 2) sur les enjeux de l'opposition mettant aux prises dans l'œuvre nervalienne lieu actuel déshérité et zone interdite des origines, insistant en particulier sur l'insertion au sein de la phrase narrative de visions, convocations du souvenir émanant de cette zone abolie mais agissante, visions ayant valeur de preuve et dotées d'une force performative. En tout état de cause, dans le système nervalien, le lieu des origines est l'objet permanent de la quête. Figuration de ce lieu aboli sans nom et sans reflet, l'image originaire est antérieure à tout récit. Symbole de cette sujétion à l'image, fidélité de l'identité présente à l'idée antérieure, le terme « impression » est central dans la sémantique nervalienne. Condamnée ou louée, cette fixation à l'image ancienne apparaît comme une donnée fondatrice ainsi qu'en témoigne la préface des *Illuminés* :

J'ai tout jeune absorbé beaucoup de cette nourriture indigeste ou malsaine pour l'âme ; et plus tard même, mon jugement a eu à se défaire contre ces impressions primitives<sup>129</sup>.

De la même manière, tout l'art de la statuaire d'Adoniram peut être synthétisé dans la reproduction d'impressions antérieures, ainsi que le sculpteur l'affirme à la reine de Saba :

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>128</sup> *NPI II*, p. 886.

<sup>129</sup> *Idem.*

[...] je reproduis les impressions que j'ai reçues de ces débris ignorés et des figures terribles et grandioses du monde ancien<sup>130</sup>.

L'imagination selon Nerval, étymologiquement (*re*) *production d'images*, consiste à maintenir vivante au présent la trace d'une image antérieure abolie, déclinaison de simulacres, de « figures » destinées à matérialiser le vide premier nécessairement abstrait. De ce mécanisme fondamental découle la fascination de Nerval pour les inventeurs de l'imprimerie : le Faust ou Fust historique auquel une légende attribuait la paternité de cette invention, Laurent Coster l'*imagier* de Harlem ou le plus officiel Gutenberg. Intérêt pour la *camera oscura*, « chambre noire<sup>131</sup> » évoquée par le préfacier aux *Poésies d'Henri Heine*, engouement ambivalent exprimé pour le daguerréotype, évocation du procédé chimique qui révèle l'image recouverte du palimpseste: tous ces exemples témoignent d'une même fascination pour la restauration d'un *original* antérieur. Comment à partir du symbole, signe imparfait, trace, débris inscrit dans la matière révéler le signe-total, remontant de l'actuel au virtuel ? La mise en scène du *ferouer* en tant que reflet de l'idéal aboli a partie liée avec le retour au présent de cette zone terrifiante et sublime des origines. Si la figuration ou l'imagination correspondent dans leur emploi commun à conceptualiser et symboliser des images mentales, ce concept doit être pris au pied de la lettre chez Nerval. Notre auteur, en effet, fait jouer, extériorisant comme dans un théâtre d'ombres intime, les instances allégoriques de son propre psychisme, avec cette tendance singulière et profonde à matérialiser, incarner l'abstraction. Nous allons à présent tenter de voir en quoi les divers scénarios fantasmatiques visant à relater la genèse du dédoublement du moi naissent de la croyance en la toute-puissance d'un mot-image total. Née d'une voix performative qui lui indique sa vocation glorieuse, l'identité fantasmée se dédouble au contact du réel puis s'abolit sous l'effet contraire d'un même mot. Rentré dans la prose, le mot désacralisé frappe alors d'irréalité le mot-total, sédiment, débris de ce moi-idéal qui fait retour au sein du présent.

#### 2.4.2 Le scénario imaginaire de l'entrée en folie.

Mettant en scène dans ses récits -tant hétérodiégétiques qu'homodiégétiques- des personnages ambitieux : qu'il s'agisse du dieu-calife Hakem, du génie-ouvrier Adoniram ou de manière faussement atténuée du je-énonciatif d'*Aurélia* caressant le souhait de « tout [...] compren(dre) » ou de « rétablir l'harmonie universelle »<sup>132</sup>, Nerval origine leur définition identitaire dans la croyance antérieure en la réalité d'un mot-total. De toute évidence pour notre

---

<sup>130</sup> *NPI II*, p. 694.

<sup>131</sup> *NPI I*, p. 1123.

<sup>132</sup> *NPI III*, p. 739.

auteur, de manière littérale, au commencement était le Verbe. « J'ai pris au sérieux les inventions des poètes »<sup>133</sup> avoue de manière caractéristique le narrateur d'*Aurélia* hypostasiant comme donnée fondatrice de sa personnalité cette croyance en la toute-puissance d'un mot équivalent à l'être. Si le récit nervalien constitue un savant travail de recomposition du matériau de vie sous l'égide de la logique, un tel réagencement syntaxique n'en laisse cependant pas moins transparaître qu'aux origines tant de la personnalité que de la folie gît un mot. C'est par la convocation d'un mot qui distingue, qui élit, *noblesse oblige* pourrait-on dire, que s'amorce l'intrigue, le nœud du récit nervalien.

Avant que ne s'instaure le processus de dédoublement, constat de l'impossible actualisation de la toute-puissance, le récit nervalien fait en effet mention de la genèse fantasmée d'une identité primitive associée à la toute-puissance. C'est, en effet, en s'identifiant à un mot ou plus précisément en se pénétrant de la réalité d'une voix que le personnage se dote d'une identité première. Or, cette identité antérieure, fixée au stade du narcissisme primaire et nécessairement abolie, représente une vacuité absolue, sans aveu comme sans mot. Inscrite dans le langage, l'identité mûrie du je-adulte, rationnelle, doit nécessairement substituer un mot à cette lacune primitive. Aussi le lecteur ne sera-t-il pas surpris que les héros nervaliens tout chargés d'*hybris* élisent pour se définir des termes associés à la gloire. Relevons à ce titre quelques exemples significatifs retraçant la genèse de cette assimilation ou attribution identitaire. Premier témoignage de cette préoccupation pour la folie et le dédoublement dans l'œuvre nervalienne, l'exemple burlesque de Raoul Spifame est révélateur: c'est en effet en se pénétrant de la réalité d'une rumeur, de la Vérité du mot qui le désigne, que le juriste, sosie<sup>134</sup> du roi Henri II, se dote d'une identité<sup>135</sup> :

Quant à Raoul, depuis ce jour, il ne fut plus appelé par ses compagnons du barreau que sire ou votre majesté [...] on a vu depuis dans cette obsession une des causes premières du dérangement d'esprit qui porta Raoul Spifame à diverses actions bizarres...<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> *Ibid.* p. 696.

<sup>134</sup> Il est significatif de noter que dès le récit burlesque de 1839 que nous citons, notre auteur utilise le terme de « Sosie » avant de charger à partir de 1847 et jusqu'au terme de son œuvre le mot « ferouer » de qualifier ce rôle : « Le roi, qui n'avait point oublié son Sosie, se fit raconter les histoires de Raoul [...] » (*NPI II*, p. 889)

<sup>135</sup> Ce récit pourrait représenter un cas de conscience pour la critique. Nerval voulait-il traduire dès 1839 sa propre expérience psychotique (première crise soigneusement dissimulée par Etienne Labrunie ?) ou Nerval s'est-il employé, passé la première crise de folie avérée, à réinvestir ce canevas antérieur bien connu ? La note du *Carnet du Caire* : « Placer Spifame » (*NPI II*, p. 844) laisse entendre que notre auteur avait bien l'intention de le réinvestir dans ses œuvres ultérieures. Plus profondément, il faut préciser que la crise psychotique ne fait que révéler de manière hyperbolique un système préexistant : les « obsessions » nervaliennes ne sont pas apparues en février 1841, en tout cas, du moins, son intérêt pour la folie.

<sup>136</sup> *NPI II*, p. 888.

« Causes premières du dérangement d'esprit », cette croyance en l'autorité absolue d'une parole démiurgique ou gènesiaque se retrouve aussi aux origines de l'entrée durable en démence. Soucieux dès 1839 de s'interroger sur les mystères de « cette science des phénomènes de l'âme », notre auteur identifie comme facteur déclencheur de la folie, « grave révolution dans toute sa personne » le moment où, convoqué au tribunal, il semble à Spifame qu'un concert unanime de voix confirme son identité royale :

Comme il traversait le vestibule de la chambre des procédures, il entendit cent voix murmurer : « C'est le roi ! voici le roi ! place au roi ! » Ce sobriquet, dont il eût dû apprécier l'esprit railleur, produisit sur son intelligence ébranlée l'effet d'une secousse qui détend un ressort fragile : la raison s'envola bien loin en chantonnant, et le vrai fou, bien et dûment *écorné* du cerveau, comme on avait dit de Triboulet, fit son entrée dans la salle, la barrette en tête, le poing sur la hanche, et s'alla placer sur son siège avec une identité toute royale<sup>137</sup>.

En dépit du registre burlesque et de la réflexivité ironique émise par le narrateur hétérodiégétique, le lecteur pourra être sensible dans ce passage au rôle fondateur constitué par la profération du mot: substitut premier d'une toute-puissance sans aveu, le mot, rêve d'un rêve, est aussi celui qui « ébranle » la raison<sup>138</sup>. Qualifié du même titre que le roi, il est dès-lors nécessaire que Raoul Spifame soit doté du même visage, ressemblance parfaitement absente chez le Spifame historique, écart nervalien éminemment significatif en conséquence. Fil directeur de l'œuvre nervalienne, la voix, incarnée par un mot irréductible à la raison, représente la seule parole d'autorité valable, laquelle rappelle un sédiment, un « débris » de l'identité antérieure. Si le récit de 1839 s'attache à décrédibiliser en apparence et jusqu'à un certain point la légitimité de la folie du personnage central, bon nombre de données de l'histoire burlesque vont être reprises au sein de *l'Histoire du calife Hakem*. Comme nous avons pu l'évoquer, ce conte, marqué par une subtile polyphonie de voix auctoriales, interaction de points de vue antagonistes, est porteur d'un message ambigu : jusqu'à quel point le personnage central -fou, fanatique ou bienfaiteur messianique ?- est-il loué ? Si dans ce concert dialogique de voix, le blâme du fou, certes, est atténué en apparence, lequel paraît presque exempt de tout ridicule, il est révélateur au demeurant que le conteur fasse entendre incidemment une version radicalement concurrente à la trame laudative :

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 889.

<sup>138</sup> Le psychanalyste Jean-Louis Bonnat qui a commenté le conte selon une approche lacanienne considère qu'il illustre « le stade du miroir », phase infantile du développement psychique détaillée par Lacan. Le psychotique, victime d'une défaillance de l'image antérieure, s'arrogé quant à lui une identité de substitution, s'appropriant à partir du réel une image souvent associée à la gloire. Bonnat affirme donc avec justesse que l'entrée en folie de Spifame correspond à ce stade critique d'incorporation : « C'est donc Spifame qui apparaît, ainsi, comme le portrait idéalisé, magnifié, du roi lui-même [...] en position d' « image idéale » ». (Jean-Louis Bonnat, « Gérard de Nerval, un précurseur du « stade du miroir » ». (ou l'irraison de la psychose, au service de la raison du gouvernement politique, « Le Roi de Bicêtre »), *Cliniques méditerranéennes*, 2001/2 (n° 64), p. 275.

[...] le plus ambitieux, c'est celui que vous voyez là dont la ressemblance avec votre frère le calife est frappante ? A force de s'entendre dire qu'il était l'image même du calife, il s'est figuré être la calife et non content de cette idée, il a prétendu qu'il était dieu. C'est simplement un misérable fellah qui s'est gâté l'esprit par l'abus de substances enivrantes [...]<sup>139</sup>

Alors que l'un des enjeux principaux du conte enchâssé est de réhabiliter la figure honnie d'un calife assimilé par les historiens à Néron ou Héliogabale, Nerval ménage une faille, une fissure fondamentale au sein de l'éloge paradoxal. Par la voix rationnelle du rival politique Argévan, régent et père de substitution d'Hakem, c'est toute la légitimité identitaire du personnage qui s'effondre. Et si, contrairement à ce que la trame principale du récit, transcrite essentiellement du point de vue du calife Hakem, semble nous indiquer, le personnage principal n'était pas le calife légitime mais un « pauvre fou » qui, tel Spifame, s'était doté d'une identité de substitution en croyant à des voix ? A la recherche d'une identité glorieuse, déni de la « blessure narcissique », le fou mégalomane accapare un mot qui le définit puis, à partir de ce logos, mot ayant valeur de chose, « figure » tel Pygmalion les traits de sa propre statue.

#### 2.4.3 Le dégonflement du mot-image.

##### A) La dualité du mot.

Augurée fantasmatiquement par la profération d'un mot-total, l'identité hypertrophiée du mégalomane est en lutte au sein du réel avec les forces à la fois réductrices et protectrices de l'interdit. En effet, sitôt qu'il s'inscrit dans le langage, intrinsèquement réflexif, le mot tout puissant en est réduit à un rôle de substitution, approche déjà simulacre du logos antérieur. L'irruption de la fièvre, euphémisme pour le délire, traduit la lutte de deux forces en présence. Parallèlement à l'opposition agonistique entre deux ères psychiques est donc mise en scène au sein du récit la rivalité entre deux modalités d'utilisation du langage, deux statuts exclusifs du mot. On peut en effet relever le paradoxe suivant : alors que notre auteur ne cesse de déplorer la démonétisation d'un langage rentré dans la prose, il témoigne dans les phases hyperboliques de ses récits d'un irrépressible attachement à maintenir sa foi en un mot-total magique à la force performative. Notons que si pour un Mallarmé proche de l'athéisme, la sacralité du mot peut être ressuscitée par un travail strictement linguistique, chez Nerval, les enjeux poétiques sont intrinsèquement liés à l'existence, superposition à l'infini des plans analogiques. Si la raison nervalienne doute, son désir antérieur couve sous un même feu exigence d'une transparence

---

<sup>139</sup> *NPI II*, p. 544.

absolue du mot et toute puissance divine. Au cœur du même lieu symbolique, que traduirait un mot-lacunaire antérieur à Babel, partant à toute langue humaine instituée, gît en creux l'idée souveraine de la toute-puissance. La courbe du récit nervalien traduit donc schématiquement la montée et la chute de cette hypertrophie du verbe : d'une naissance fantasmée dans la gloire, seule susceptible de satisfaire Narcisse, puis à sa lutte au sein d'un réel où plane le danger de morcellement à son dégonflement final dont nous allons à présent interroger les modalités d'expression.

### B) L'épreuve du miroir<sup>140</sup>.

Si l'on considère le récit de Raoul Spifame comme l'un des prototypes burlesques utilisés par Nerval afin de transcrire les données complexes de son psychisme, il est très significatif de constater que l'investissement puis le désinvestissement de la sacralité du mot s'y traduise par des étapes ayant partie liée avec la réflexion du je dans un miroir. Née du désir de s'approprier le « reflet » hyperbolique et mélioratif du roi Henri II, « reflet de cet autre lui-même » l'identité fantasmée peut être considérée comme un « miroir magique », métaphore qui sera employée dans la nouvelle *Sylvie* afin de définir le rôle de l'actrice, pure vacuité dont s'empare le narrateur nervalien afin de la combler de son désir narcissique. On ne peut dès lors être surpris que le moment de la désillusion corresponde à un stade antithétique de réflexion spéculaire, contre-épreuve du réel, éclatement en fragments épars de la trop belle image que Narcisse-Pygmalion s'était figurée de lui-même. Ainsi, placé face à un miroir réel, le grotesque Spifame est obligé de reconnaître sa véritable identité, irréductiblement distincte de l'image royale : « Spifame, devant un miroir ou dans le sommeil, se retrouvait et se jugeait à part »<sup>141</sup>. Il est révélateur que la confrontation entre l'avocat dément et le véritable Henri II, fissurant les assises de l'image de substitution, se traduise par une fièvre symptomatique :

L'impression que produisit sur le pauvre fou l'aspect de Henri II lui-même, lorsqu'il fut amené devant lui, fut si forte qu'il retomba aussitôt dans une de ses fièvres les plus furieuses, pendant laquelle il confondait comme autrefois les deux existences de Henri et de Spifame[...]<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Jean-Louis Bonnat, rappelons-le, considère que *Le Roi de Bicêtre* constitue l'une des premières expressions dans la littérature de cette phase du développement psychique intitulée par Lacan « stade du miroir ». Dans sa posture régressive, la psychotique tente de renouer avec ce moment défaillant chez lui de l'identification primitive. Bonnat insiste, ainsi, sur l'omniprésence du miroir dans le texte nervalien : « [...] quel n'est pas notre étonnement de voir que *l'expérience du miroir* est constante et au centre même des jeux d'identification aliénants ainsi que du délire [...] », *op. cit.*, p. 274.

<sup>141</sup> *NPI II*, p. 892.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 901.

Le même phénomène est observable, quoiqu'exempt de tout burlesque, chez le calife Hakem du *Voyage en Orient*. Ainsi que nous l'avons affirmé, l'amour adelphique du calife s'origine dans son irréprouvable volonté de « concentrer » le « sang divin » de l'androgynisme primitif : projection tyrannique de la chimère narcissique sur un objet amoureux réduit au rôle silencieux de support au fantasme. A ce faux dédoublement originaire du moi, contemplation autotélique du je hypertrophié dans un miroir, s'oppose l'épreuve révélatrice du réel. A ce mot-total signe de toute-puissance s'oppose la réalité prosaïque émanée de la bouche du *ferouer* Yousouf, instance rivale qui, seule, permet à la véritable Setalmulc de s'exprimer de manière indirecte, faisant valoir son irréductible différence. Nous relevons ce passage très significatif où le calife Hakem, à travers les propos rapportés de la princesse par Yousouf, est forcé de rencontrer son propre regard. A Narcisse projetant sur son identité le miroir de la toute-puissance est imposée la contre-épreuve du réel, miroir de vérité renvoyant le rêveur à l'inanité, voire à la monstruosité de son désir :

Celle que j'aime me permit de prendre place à ses côtés sur le divan, et laissa tomber sa main dans la mienne en me lançant un regard chargé de langueur et de volupté. Tout à coup, elle pâlit comme si une apparition funeste, une vision sombre, perceptible pour elle seule, fût venue faire tache dans la fête. Elle congédia les esclaves d'un geste et me dit d'une voix haletante : « Je suis perdue ! Derrière le rideau de la porte, j'ai vu briller les prunelles d'azur qui ne pardonnent pas. M'aimes-tu assez pour mourir ? » Je l'assurai de mon dévouement sans bornes<sup>143</sup>.

Transcription d'une scène déjà relatée du point de vue de Hakem, la version proposée par Setalmulc décille les yeux de son frère en lui imposant de contempler son propre reflet, symbolisé par des « prunelles d'azur qui ne pardonnent pas ». Le mot prosaïque, littéralement déicide, exprimé par la femme réelle chargée du poids de la chair, exécute le rêve chimérique, le renvoyant à sa monstruosité. Au portrait du Narcisse mégalomane se prenant pour Dieu se substitue celui d'un despote oriental digne de Sardanapale ou plutôt de Néron dans ses fantasmes maléfiques, susceptible « d'inventer (pour Setalmulc) des supplices à épouvanter la méchanceté des dives, à faire frissonner d'épouvante les damnés de l'enfer. » A travers la métaphore d'un regard masculin qui « fai(t) tache » au cœur du mariage de sa sœur se lit son contrepoint : l'altérité d'une irréductible féminité qui s'échappe, laquelle *fait tache* au cœur du désir encrypté du rêveur narcissique.

De manière caractéristique, c'est bien son propre regard qui exécute Narcisse, retour de l'énergie libidinale inexprimable et coupable à son émetteur. Sans doute serait-il utile de rapprocher ce passage conclusif, dénouement du récit chimérique amoureux, d'un autre jeu de

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 561.

regards très en amont dans la diégèse: celui par lequel l'œil phallique masculin viole symboliquement sa sœur. Nous nous sommes déjà exprimé sur les enjeux complexes de ce passage où le narrateur inscrit dans une quasi-synchronie la pulsion libidinale incestueuse et l'horreur sacrée :

Il l'enveloppa d'un regard si profond, si pénétrant, si chargé de pensées, que la princesse frissonna et croisa ses bras sur son sein, comme si une main invisible eût déchiré ses vêtements<sup>144</sup>.

Nous l'avons déjà dit : en Nervalie, aimer équivaut à faire souffrir, à mutiler. Le regard, incontestablement phallique, conjugue en effet de manière inextricable éros et thanatos. Le mot profane qui dévoile la monstruosité de l'idolâtrie chimérique, résolvant l'énigme du sphinx, est quant à lui littéralement déicide : la lumière de la voix rationnelle dénonce comme illusoire l'illumination antérieure symbolisée par le mot sacré. Relevons à ce titre la précision émise par le narrateur du conte oriental :

Après tous ces éclaircissements, Hakem ne pouvait douter des circonstances qui avaient renversé ses projets<sup>145</sup>.

La parole prosaïque dénonce donc *in fine* comme superstitieux le prestige de la parole illuminatrice, preuve du néant des mots rendus à leur vain babillage, constat anticipant sur l'« universel reportage » qu'évoquera Mallarmé dans *Crise de vers*.

En définitive, cette lutte entre les deux statuts de la parole -l'un prosaïque, l'autre essentiel- n'est qu'ajournée au terme d'un récit nervalien qui se refuse à conclure. Si chaque récit transcrit en effet une phase critique mettant en opposition dialectique l'hypertrophie narcissique d'un mot-miroir autotélique et son dégonflement, le regard rétrospectif d'un lecteur au courant des obsessions nervaliennes sait très bien que la chimère du logomane ne meurt que pour renaître. Nous l'avons affirmé, le récit nervalien, « tourn(ant) dans un cercle étroit »<sup>146</sup>, placé sous l'égide biblique de Capharnaüm, se caractérise par une dynamique d'auto-annulation du mouvement. Rappelons le constat burlesque émis par le narrateur des *Nuits d'Octobre* :

Monter, descendre, ou parcourir les corridors,- et cela pendant plusieurs éternités...serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes ?<sup>147</sup>

Si nous avons donc pu envisager en quoi le récit nervalien global se caractérisait par l'unité d'une syntaxe commune, tout l'art rhapsodique de l'écrivain consistant à opérer des

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 561.

<sup>146</sup> *NPI III*, p. 836.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 337.

variantes à ce système, l'exemple conclusif de la nouvelle *Aurélia* nous autorise cependant à envisager la possibilité d'un dépassement de cette situation aporétique. Le scripteur met en effet en question la validité du « système fatal » depuis longtemps échafaudé : de manière significative, témoin de cette réforme existentielle, la figure menaçante du *ferouer* est alors soumise à une révision axiologique dans la seconde partie de la nouvelle. Pour autant, cette réformation ne fait que confirmer les données d'un espace symbolique immuable dans ses structures, l'enjeu principal de la mutation consistant à désinvestir le lieu réel de toute dimension sacrée, réservant strictement l'investissement énergétique au domaine de la mort. Nous envisagerons donc à présent en quoi la transformation du personnage du double-rival en figure messianique médiatrice, apprivoisement final de la loi du Père, se traduit, en particulier dans les « Mémoires » d'*Aurélia*, par un abandon du récit et de sa dynamique pour l'espace symbolique de la vision syncrétiste. De manière symptomatique, les relations de pouvoir ou de dépendance qui régissaient les rapports entre les actants, moteur énergétique de la dynamique narrative, se détendent voire s'abolissent. La différenciation actancielle duelle, marque de l'identité critique narrative, se résorbe alors dans l'indifférencié : moi, elle et lui ne faisant dès lors plus qu'un. Au demeurant, la synthèse conclusive est clairement située dans un espace-autre, médiatisé par la porte symbolique du rêve, virtualité, fusée émise par la conscience d'un je irrémédiablement ancré dans le réel.

### 2.5 Saturnin ou la possibilité d'un dépassement.

La figure bonne et compatissante de mon excellent médecin me rendit au monde des vivants<sup>148</sup>.

La critique nervalienne a pu identifier en la personne du docteur Emile Blanche un acteur important des dernières années de la vie de notre auteur. Plus jeune que ce dernier, le fils d'Esprit n'en est pas moins perçu par Nerval comme une figure paternelle à l'égard de laquelle le patient et pensionnaire adopte une attitude ambivalente, oscillation caractéristique entre révolte et soumission ainsi que le confirme une assez abondante correspondance. Si cette posture alternative est emblématique de l'attitude nervalienne à l'égard de l'instance paternelle, on peut toutefois noter que parmi toutes les figures de pères que Nerval décline dans son œuvre, « l'excellent » médecin apparaît comme la plus positive. Certes, notre auteur avoue avoir pu ressentir à son endroit une « irritation malade »<sup>149</sup> chronique mais, en règle générale, c'est

---

<sup>148</sup> *NPI III*, p. 744.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 910.

plutôt l'éloge qui transparait. Cette inflexion terminale apposée au portrait essentiellement négatif du rôle du père ne traduirait-elle pas le besoin d'un pardon généralisé? Ne peut-on pas par ailleurs identifier dans cette même volonté d'apaisement la conséquence d'un renoncement à la chimère terrestre, à cette posture luciférienne pérenne par laquelle le créateur démiurge concurrence l'œuvre du dieu-père ? La seconde partie de la nouvelle *Aurélia* témoigne de la recherche tâtonnante d'une ultime posture à adopter : sans jamais renoncer à accéder à l'objet féminin sacré, le scripteur abandonne progressivement la rivalité jalouse pour s'essayer à une attitude de soumission humiliée, véritable chemin de croix que transfigure finalement l'amour fraternel témoigné pour l'énigmatique Saturnin. A l'amour autotélique de Narcisse pour lui-même ou de Pygmalion pour sa propre création se substitue une forme particulière de charité, sympathie à l'endroit d'autrui corollaire au besoin de s'auto-pardonner. Certes, la figure syncrétiste de Saturnin représente évidemment encore une forme de projection allégorique du moi nervalien décliné en avatars, version antithétique et positive du *ferouer*-rival, modulation d'un regard autoréflexif qui d'autopunitif vire à l'empathie. Au demeurant, l'ultime œuvre nervalienne revêt par bien des aspects un caractère testamentaire: tout indique que notre auteur désinvestit le domaine terrestre pour anticiper l'au-delà, *hypnos* préfigurant *thanatos*. Ainsi que nous allons à présent tenter de le montrer, seul un tel désengagement permet d'accepter *in fine* la loi masculine, notre auteur envisageant une ultime reconfiguration actantielle du scénario triangulaire.

#### 2.5.1 De la scène primitive à son dépassement.

Comme nous avons tenté de le montrer dans notre partie 1.7, toute forme de création au sein de l'espace terrestre nervalien est frappée de péché. Chaque tentative entreprise par le je-énonciatif ou l'un de ses avatars fictifs pour s'inscrire au sein de la matière -qu'il s'agisse d'accomplir un chef d'œuvre ou de jeter son dévolu sur une femme idéalisée- est vouée aux gémonies. Sitôt que se profile la possibilité d'êtreindre l'idéal s'érige le rempart d'un remords protéiforme mis en scène sous forme allégorique. A de nombreuses reprises est déclinée ce que Sigmund Freud a intitulé la scène originaire, affleurement d'un passé traumatique que le présent recompose en permanence. Tel le « point noir »<sup>150</sup> mentionné dans une ancienne odelette, s'interpose toujours entre le sujet et le bonheur « une scène sanglante d'orgie et de carnage »<sup>151</sup>, déclinaison protéiforme d'un débordement à caractère sexuel et sanglant. Ainsi que nous avons tenté de l'interpréter dans une perspective à caractère psychanalytique, nous fondant en

---

<sup>150</sup> Ce poème sera repris dans *La Bohème galante* (NPI III, p. 269-270)

<sup>151</sup> NPI III, p. 715.

particulier sur l'exemple du Kaïn nervalien, sitôt que le sujet-rebelle revendique la place qu'un père jaloux lui refuse, il blesse également la mère. Métaphoriquement, en faisant jaillir le sang d'Abel pour outrager Adam, se rebellant contre une divinité inique qui l'a rendu stérile, Kaïn répand également le sang d'Eve, souillant symboliquement la Terre-mère. Comment dès lors s'étonner que pour Nerval, aimer équivaille symboliquement à faire souffrir, à reproduire un même acte mutilant ? En définitive, toute tentative pour créer, c'est-à-dire ébaucher le geste consistant à vouloir consacrer la matière, s'apparente à une agression implicite à l'égard de la Magna Mater.

Or, la seconde partie d'*Aurélia* réinvestit le personnage du double-rival sur le plan axiologique. Si, dans la première partie de la nouvelle, le *ferouer* est qualifié de « mauvais génie », symbole de l'interdit qui prive le je du bonheur terrestre, d'autres qualificatifs témoignent d'une révision puis d'une inversion du jugement émis par le scripteur dans la seconde partie du texte. Ce dernier le nomme en effet successivement par la suite « époux préféré », « roi de gloire », « frère mystique »<sup>152</sup> puis « Epoux divin »<sup>153</sup>. Cette révision correspond à une refonte complexe du schéma actantiel, révolution se traduisant notamment par l'abandon progressif de la quête idolâtre du bonheur terrestre. Quelle place consacrer alors au père -ou au frère- dans le duo amoureux précœdipien ?

### 2.5.2 De la dualité à la trinité.

Conséquence de l'inexpugnable attachement à l'unité antérieure, faux-duo narcissique avec l'*imago* maternelle, le personnage nervalien tombé dans la matière se définit en particulier par une conscience aiguë de l'absurdité du monde: à l'idéal unitaire régressif s'oppose la conscience mélancolique de la dualité dont il est la conséquence. Ainsi que nous l'avons envisagé (Chapitre 1.1), c'est de ce sentiment exacerbé d'exil sous le signe du chiffre deux que naît l'énergie dynamique du récit. A l'absence éprouvée comme scandaleuse, à la différence duelle, s'inscrit en contrepoint l'amorce d'un mouvement de retour. Or, le récit, fût-il orienté vers le lieu fantasmé de l'unité originare, est irrémédiablement inscrit au sein du réel : tributaire de la linéarité du temps, de l'inexcusable imperfection de la matière. Visant l'idéal comme dénouement placé en point de mire, la diégèse se débat au sein de l'incomplétude, mettant en scène un personnage central épris d'idéal, forcément rebelle à un dieu dont il stigmatise l'impuissance, mais irrémédiablement privé de la toute-puissance. Symptomatique d'une conscience douloureuse marquée par un sentiment exacerbé d'absurdité, le personnage revêt

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 725.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 728.

nécessairement une posture à caractère littéralement *diabolique*. Conséquence du rêve de l'un, le deux domine la zone réelle. Ainsi que nous le suggère l'équation complexe transcrite dans les *Carnets du Caire* dont nous rappelons ici les termes, le chiffre sacré 3 pourrait représenter une solution, un dépassement du cercle vicieux :

[...] un Dieu. [Seuls ?] nous ne perdons pas le sentiment de notre [syntaxe ?] en concentrant nos rayons. [A deux le monde se séparerait. A 3 ?] Peut-être nous reposerions-nous<sup>154</sup>.

Dans quelle mesure et surtout à quel prix se paierait l'adhésion à la trinité ?

#### A) Rejet de l'idolâtrie coupable.

Ainsi que nous l'avons affirmé, tout l'enjeu de la création chimérique nervalienne consiste à tenter de consacrer la matière. Loin de tout matérialisme athée, notre auteur s'inscrit résolument dans ce qu'il est convenu de nommer la *renaissance païenne*, aspiration exprimée explicitement et à de nombreuses reprises visant ainsi à ressusciter « l'hymen fécond de l'homme et de la terre »<sup>155</sup> ainsi que le spécifie l'introduction du *Voyage en Orient*. Ce n'est que dans la phase ultime de son œuvre, et donc extrêmement minoritaire en termes quantitatifs, que s'exprime le besoin de s'appropriier -ou plutôt de réinvestir non sans nuances- la foi chrétienne. Ne nous trompons donc pas : il serait évidemment faux d'affirmer que le sentiment religieux n'apparaît que dans cette phase ultime. Il s'agit bien plutôt d'un réinvestissement du besoin de sacré glissant du paganisme contrarié à une forme singulière de syncrétisme. L'un des enjeux majeurs de cette reformulation consiste à enter la figure du père sur l'exclusivité du « féminin céleste » jusqu'alors objet quasi-exclusif de la quête. Plus précisément, alors que l'instance masculine apparaissait comme l'opposant à l'inscription du sacré au sein de la matière, elle apparaît dans la seconde partie d'*Aurélia* comme un filtre transfigurant, médiateur sacré entre le je et l'objet désormais exclusivement céleste de son désir. Aux origines de cette réformation, le lecteur identifie une prise de conscience: la reconnaissance du caractère coupable de l'idolâtrie.

Je comprends, me dis-je, j'ai préféré la créature au créateur ; j'ai déifié mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens, celle dont le dernier soupir a été consacré au Christ<sup>156</sup>.

Littéralement iconoclaste, le scripteur convaincu de superstition sacrifie alors ses anciens dieux : il disperse le reliquaire consacré à la mémoire d'Aurélia, brûle les lettres qui

---

<sup>154</sup> *NPI II, CC [9v°]*, p. 854.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>156</sup> *NPI III*, p. 725.

matérialisent son amour, se défait de sa bague orientale. Tout se passe en effet comme s'il purgeait le réel de la charge d'idéal dont il l'avait jusqu'ici chargé. Si le besoin de sacralité reste intact, c'est le lieu de la quête qui se modifie: d'une matière dont on exige l'idéalité, il s'oriente définitivement vers le ciel. Au demeurant, cette inflexion finale s'apparente nécessairement à un renoncement à l'œuvre: sans le support matériel, en particulier sans cette distance nécessaire entre le je et le bon-objet, nulle création. Incontestablement, le principe démiurgique nervalien ne peut en effet se défaire de l'idolâtrie. Il s'agit, à l'image de Saint-Thomas, de toucher pour croire, l'ambiguïté d'une telle démarche naissant de la confusion toujours possible entre le fétiche et son idée, complexe de Pygmalion que met en exergue de manière indirecte un Anglican rencontré par le voyageur au Liban :

C'est qu'aux yeux des Orientaux, les catholiques sont idolâtres. Vous avez beau leur expliquer que vous ne rendez pas un culte à la figure peinte ou sculptée mais à la personne divine que vous honorez, mais que vous n'adorez pas les anges et les saints ; ils ne comprennent pas cette distinction. Et d'ailleurs quel peuple idolâtre a jamais adoré le bois ou le métal lui-même ?<sup>157</sup>

Indépendamment de la polémique liée à la représentation divine opposant catholicisme et protestantisme, on peut identifier dans ces propos toute l'ambiguïté recélée par le concept de symbole. Si le dogme impose la pure transparence du *signifiant*, la pratique -ainsi que métaphoriquement la démarche artistique nervalienne- a besoin de la matière pour adorer au risque de s'en éprendre et d'en être envahi. A ce renoncement final à l'œuvre, à l'art en général correspond donc une révision positive du personnage masculin : du rival qui sépare, la figure masculine devient filtre transfigurant, médiateur ou intercesseur sacré à destination du paradis.

### B) Reconfiguration du schéma actantiel et fin du récit.

De manière significative, l'ultime partie d'*Aurélia* ouvre sur la possibilité d'une fin du récit. Notons tout d'abord que le schéma actantiel de tous les récits nervaliens antérieurs se caractérisait par des relations d'interactions dynamiques entre les personnages. On pourrait en effet qualifier d'énergie la tension alimentant de telles relations, celle déployée par le-je sujet pour atteindre l'idéal féminin, celle, d'inertie, manifestée par les instances rivales afin de le contrecarrer dans ses projets. Sous le signe fraternel de Saturnin, ces relations triangulaires subissent une mutation terminale: au trio antagoniste se substitue l'indifférenciation, le trois et l'un équivalant désormais selon l'exemple biblique. En conséquence, l'énergie quasi frénétique qui transparaissait dans les récits antérieurs semble s'épuiser: au nomadisme irrépressible du

---

<sup>157</sup> *NPI II*, p. 567.

*dromomane* se substitue la perspective d'une installation au sein de la « maison »<sup>158</sup> divine, stabilité pérenne augurant hélas d'une implicite acceptation de la mort. Afin de synthétiser les enjeux de cette ultime modification, nous aimerions présenter sous forme tabulaire les différentes modalités d'organisations interactives mettant aux prises les trois personnages symboliques. Transcrivons en premier lieu le schéma actantiel immuable de tout récit nervalien :

Je(sujet) > Elle (objet) Opposant : le Père (principe de réalité)

A cette dynamique interactive succède une première refonte, ainsi qu'en témoigne les propos de la grande déesse venue visiter le scripteur dans son sommeil : « Il fallait que ton vœu lui fût porté par une âme simple et dégagée des liens de la terre »<sup>159</sup>.

Je(sujet) > Elle (objet) Adjuvant : Saturnin (intercesseur)

Ce retournement final inédit de la polarité masculine s'inscrit encore au sein d'un schéma actantiel dynamique régi par des relations de pouvoir entre les actants<sup>160</sup>. Or, à la suite de ce réinvestissement axiologique, la dynamique interactive tend à perdre de son intensité, voire à s'abolir. Les relations de pouvoir, génératrices du mouvement du récit, facteurs de la différenciation dramatique des actants, se réduisent en une simple juxtaposition symbolique. Relevons, ainsi, deux extraits de l'ultime nouvelle nervalienne où, loin d'entretenir entre elles des relations de domination ou de dépendance, les trois instances dramatiques, disposées plus qu'intégrées au sein d'une dynamique narrative, semblent parfaitement substituables. Relevons en premier lieu un extrait de l'une des ultimes transpositions de rêve effectuées par le scripteur :

Elle marcha entre nous deux, et les prés verdissaient, les fleurs et les feuillages s'élevaient de terre sur la trace de ses pas [...] <sup>161</sup>

La disposition spatiale des actants peut alors être définie de la manière suivante : Je-Elle-Lui, les deux figures masculines étant chacune susceptibles de pivoter autour de l'instance féminine centrale, moteur quant à elle de la régénération. Notons qu'une telle disposition, inscrite au sein d'une proposition dont le verbe principal intransitif « marcha » n'a pas vocation

---

<sup>158</sup> Aurélia affirme ainsi : « Nous nous reverrons plus tard... à la maison de ton ami. » (*NPI III*, p. 727.)

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 745.

<sup>160</sup> Nous référant au schéma actantiel de Greimas, nous pouvons considérer que le je-énonciatif s'inscrit encore dans une « relation de désir » à l'égard de l'objet féminin, tout comme se maintient la « relation de lutte ». Si le double-opposant est devenu l'adjuvant, l'aide dont il est porteur prouve que l'objet de la quête n'est pas atteint.

<sup>161</sup> *Idem.*

à relier un sujet à un objet, ne traduisant donc pas la dynamique d'un éventuel schéma actantiel. Il s'agirait bien plutôt de considérer la grande déesse, figurant ici tel un axe de symétrie, un miroir, comme la preuve implicite de l'identité transcendante du je et de son sosie, subsumée sous son égide.

Intéressons-nous également pour finir à la disposition des mêmes personnages, évoquée dans l'un des plus célèbres passages des « Mémoires » :

« Ô Mort ! où est ta victoire ? » puisque le Messie vainqueur chevauchait entre nous deux !<sup>162</sup>

Ici encore la disposition des personnages que nous nous proposons de transcrire schématiquement, semble encore soumise à un remaniement. Elle se présente de la manière suivante : Je-Lui-Elle. Une telle disposition doit-elle être interprétée en fonction d'une lecture syntaxique, c'est-à-dire en conférant à la fois une linéarité, une hiérarchie et un sens à la disposition spatiale ? Faudrait-il à l'inverse considérer l'instance centrale messianique comme le pivot de la relation actantielle ? L'*ekphrasis* nervalienne exempte de tout acte configurant ni leçon morale unilatérale ne livre pas explicitement ses codes. Il nous semble au demeurant possible, nous essayant à une lecture syntaxique, de considérer cette disposition actantielle comme le symbole d'une dynamique, le je-sujet accédant *in fine* à l'objet de son désir transfiguré par ce voile sublimant que constitue le messie. A un niveau plus général, ne pourrait-on pas par ailleurs identifier dans cette série de variantes la preuve indirecte d'une identité fondamentale entre les trois actants ? De fait, dans une perspective eschatologique, réintégrée au sein de la Jérusalem céleste, l'identité mélancolique pré-œdipienne, restaurée dans sa toute-puissance, fait corps d'une part avec son moi-idéal retrouvé, puis s'assimile d'autre part avec l'*imago* maternelle, retour régressif à l'indifférenciation du narcissisme primitif. La trinité, contre laquelle s'opposait l'antéchrist, se résout ainsi dans l'unité.

Certes, l'ultime œuvre nervalienne semble proposer une voie latérale à l'aporie narrative. Au demeurant, il est fort troublant de constater que c'est après avoir modifié son récit en profondeur que notre auteur entreprend de mettre fin à ses jours. De toute évidence, la maladie psychiatrique résiste à la motion eschatologique de tout récit, nul dénouement ne pouvant jamais modifier la structure cyclique profonde de l'univers psychotique. Au reste, quel plus beau pied de nez à l'absurdité du réel que de forcer l'existence à correspondre, à suivre, à s'adapter à la logique d'un récit déjà pré-écrit ? Le dénouement de l'œuvre-vie qui conclut ce que la vie absurde ne peut dénouer représente en effet l'ultime baroud d'honneur de

---

<sup>162</sup> *NPI III*, p. 746.

l'herméneute impénitent. Au demeurant, la leçon qu'aurait pu délivrer la mort réelle reste par définition l'inconnue majeure, ultime *paralipse* d'un récit excentrique se dérochant à tout jamais au sens.

### 2.5.3 Le « ferouer » ou la promesse d'un mot.

Au terme de ce parcours auguré et justifié par une réflexion sur l'emploi du terme *ferouer*, il nous semble pertinent de revenir sur ce paradoxe apparent : pourquoi Nerval a-t-il élu comme seul et unique terme digne de caractériser son sosie rival une instance allégorique unanimement définie tant par la lettre mazdéenne que l'exégèse érudite française comme éminemment positive, glosée par exemple par l'expression « ange gardien<sup>163</sup> » par Pierre Leroux ? En érigeant dès 1847 comme figure la plus menaçante à l'accomplissement de son désir un caractère toujours polarisé positivement, Nerval se positionne *de facto* et de manière paradoxale dans le camp du mal. Si la perspective d'une réappropriation partielle du christianisme corollaire au reniement de la tentation païenne n'est explicite qu'à partir de la seconde partie d'*Aurélia*, notre auteur semble ainsi ménager de longue date les conditions d'une telle réformation. En effet, comment maintenir au sein d'un univers postrévolutionnaire où les valeurs sont veuves de toute transcendance auctoriale unilatérale, la stabilité d'une polarisation pérenne des signes ? L'attitude du je-narratif ou de ses incarnations oscillant en permanence entre rébellion et soumission, comment habiter sur le long terme le rôle tant ingrat qu'héroïque du rebelle ? De l'exemple du *Second Faust*, traduit par notre auteur en 1840 aux articles du *Diable rouge* en 1849 jusqu'à *Aurélia*, le lot de Lucifer se caractérise par son ambivalence : allié objectif de Dieu, « aiguillon du génie », l'ennemi repent est amené à bénéficier *in fine* d'une « universelle amnistie »<sup>164</sup> pour reprendre les termes burlesques de l'article de 1849.

Ainsi que nous l'avons affirmé, en choisissant le terme *ferouer*, à la fois idée et incarnation d'Oromaze, notre auteur ouvre implicitement son récit vers la possibilité d'un sens transcendant, d'un retour eschatologique du principe mauvais dans le giron de l'éternel. Nulle imprécision terminologique ni concession à l'exotisme oriental dans ce choix lexical. Bien au contraire, aux yeux de notre auteur, le mot tout-puissant dont l'emploi est dûment médité, symbole et voie d'accès aux essences, est porteur de toutes ses virtualités sémantiques : le phonétique se conjugue au culturel. En convoquant implicitement la logique et l'espace-temps symbolique du mazdéisme, notre auteur pose un jalon majeur entre paganisme et christianisme. De fait, de nombreux auteurs à la suite de Charles Dupuis, non sans visées polémiques

---

<sup>163</sup> Pierre Leroux, *op. cit.*, p. 803.

<sup>164</sup> *NPI I*, p. 1270.

anticléricales, ont souligné les affinités entre le dogme chrétien et la religion des anciens Perses, en particulier en ce qui concerne le dualisme et l'eschatologie. On pourrait de la même manière considérer que ce recours implicite à une autre forme de monothéisme représente pour notre auteur une manière détournée d'amorcer un mouvement de retour vers ce christianisme, religion sévère longtemps honnie, tant pour des raisons liées à l'éducation, à l'idéologie que pour des motifs indirectement politiques. Nous ne reviendrons pas sur cette question fréquemment et intelligemment commentée par la critique nervalienne mais nous contenterons ici de suggérer que bien avant la rédaction d'*Aurélia*, notre auteur esquisse de manière incidente et partielle l'amorce d'un mouvement de ré-appropriation du christianisme. Relevons donc à titre indicatif et éminemment lacunaire quelques jalons significatifs que le retour final à une forme hétérodoxe de foi chrétienne autorise à interpréter de manière rétrospective. Noël chrétien viennois témoignant d'une foi « aimable et facile »<sup>165</sup>, églises maronites libanaises qualifiées de « maison de Dieu ... si propre et si brillante »<sup>166</sup> valant bien une messe, attachement convulsif « aux pieds sanglants de ce Christ détaché de l'arbre mystique, à la robe immaculée de cette vierge mère »<sup>167</sup> revendiqué par le biographe de Quintus Aucler : tels sont les indices s'inscrivant comme autant de premiers pas convergents à destination de cette religion austère pour laquelle le scripteur d'*Aurélia* affirme conserver des « préjugés philosophiques »<sup>168</sup>. L'usage du mot pehlvi *ferouer* porteur de toutes ses virtualités, jalon implicite entre paganisme et christianisme, s'inscrit lui aussi dans cette perspective: aspiration syncrétiste consistant, pour reprendre la formule franc-maçonne, à « rassembler ce qui est épars ».

Notons toutefois pour terminer que l'acceptation du « nom du Père » selon l'expression lacanienne reste intolérable durant tout le trajet terrestre -la vie- du je-sujet nervalien. Rappelons à ce titre que bien que ce dernier soit conscient de l'interdit universel qui frappe son désir incestueux, le mélancolique, en deuil perpétuel d'un objet inconnu, ne sera jamais prêt pour autant à renoncer à sa chimère.

## Conclusion : le voile de l'ange.

Le climat intérieur dévore<sup>169</sup>.

En prenant appui sur un concept d'érudition orientaliste afin de transcrire les données complexes de son psychisme, conjuguant comparatisme religieux et auto-analyse, notre auteur

---

<sup>165</sup> *NPI II*, p. 215.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 1137.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>169</sup> *NPI II*, p. 727.

s'inscrit donc résolument dans la modernité. Interrogeant des relations insoupçonnées entre doctrines religieuses et système mental, articulant le plus intime au collectif, notre auteur préfigure par son audace les avancées décisives de la démarche freudienne, en particulier dans ses ouvrages de la maturité comme *Totem et Tabou* ou *Malaise dans la civilisation*. Le personnage central du *ferouer* concept emprunté à la religion mazdéenne pour incarner le rôle de l'opposant au sein de son schéma actantiel transcrit en effet sur le mode allégorique la lutte sans merci entre deux stades antagonistes d'évolution du psychisme. Au sein d'une configuration évoluée, soumise à la rationalité, fait retour l'image fulgurante de la toute-puissance, résidu indépassable du narcissisme primaire. En tant que symbole *bifrons*, l'apparition du *ferouer* témoigne de ce clivage du moi en deux fragments inconciliables. Le sosie allégorise en effet dans le même temps l'interdit, bras armé de la loi d'un dieu-père imprimant à l'univers le label de son impuissance, tout comme la projection par personnage interposé de l'idéal désormais inaccessible. Figure glorieuse, armée, vampirisant littéralement les forces vitales d'un moi mélancolique quant à lui dévalué, le rôle stéréotypé du *ferouer* nervalien incarne la limite. Par quel biais, selon quelles modalités accéder à l'objet féminin sacré? Opaque, la figure du *ferouer* dans son rôle défensif empêche d'une part le je en proie à l'*hybris* de profaner sur terre la sacralité de son désir; transparente, elle apparaît d'autre part comme le vecteur indirect d'un accès au sacré. Telle est justement la grande différence qui sépare Nerval de Freud: alors que d'un point de vue athée et thérapeutique, l'ancêtre de la psychanalyse considère qu'il est indispensable de liquider les rêves d'idéal liés au narcissisme primaire, notre auteur n'en fait quant à lui jamais le deuil.

Il est manifeste qu'une telle projection actantielle et allégorique des instances représentatives de la psyché nervalienne a partie liée avec le symbole sacré du voile oriental féminin. A la fois vecteur fantasmatique d'accès à l'objet du désir tout comme barrière prévenant la profanation, le *hidjâb* tel que le conçoit notre auteur se révèle en effet, par sa parenté implicite avec le rôle du *ferouer*, intrinsèquement masculin. Comment, pour le je nervalien, poser un regard amoureux sur l'objet du désir nécessairement sacré sans le profaner? Telle est la question que posent incontestablement tant le motif du voile que le concept de *ferouer*. A l'image du *borghot* cairote ou du *feredjé* stambouliote qui tour à tour se dégagent en révélant une partie de l'intimité puis se réajustent, le regard nervalien, imprimant son rythme syncopé à l'ensemble de son récit, ne cesse d'alterner entre percées résolues à destination de l'objet du désir et repli protecteur au sein du lieu régressif des origines.

Au terme de cette réflexion esquissée autour de la figure du sosie-rival que symbolise le terme *ferouer*, mot-total réifié, seul apte à désigner ce rôle stéréotypé, il nous faut à présent

nous interroger brièvement sur les rapports implicites entretenus par cette figure mazdéenne avec celle plus générale et interculturelle de l'ange, *messenger* divin. L'érudition comparatiste des années 1830-40 a en effet eu soin d'effectuer un tel rapprochement ainsi qu'en témoigne cet extrait de *l'Encyclopédie nouvelle* de Pierre Leroux évoquant « le mythe des anges féroceurs »<sup>170</sup> De fait, en mettant en scène la lutte tragique du moi-déchu avec son double glorieux, notre auteur n'est pas sans s'inspirer, consciemment ou non, du fameux passage vétérotestamentaire évoquant le combat de Jacob avec l'ange tel qu'il est transcrit dans la *Genèse*. Si les enjeux d'une telle joute ont partie liée : quel est le sens de la lutte paradoxale contre le principe divin ? l'issue des deux conflits est radicalement différente. Nous nous permettons en premier lieu de relever l'intégralité du célèbre passage biblique :

Cette même nuit, il (i. e. Jacob) se leva, prit ses deux femmes, ses deux servantes, ses onze enfants et passa le gué du Yabboq. Il les prit et leur fit passer le torrent, et il fit passer aussi tout ce qu'il possédait. Et Jacob resta seul. Quelqu'un lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne le maîtrisait pas, il le frappa à l'emboîture de la hanche, et la hanche de Jacob se démit pendant qu'il luttait avec lui. Il dit : Lâche-moi, car l'aurore est levée, mais Jacob répondit : Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies béni. Il lui demanda : Quel est ton nom ? - Jacob, répondit-il. Il reprit : On ne t'appellera plus Jacob, mais Israël, car tu as été fort contre Dieu et contre tous les hommes et tu l'as emporté. Jacob fit cette demande : Révèle-moi ton nom, je te prie, mais il répondit : Et pourquoi me demandes-tu mon nom ? et, là même, il le bénit. Jacob donna à cet endroit le nom de Penuel, car, dit-il, j'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve. Au lever du soleil, il avait passé Penuel et il boitait de la hanche<sup>171</sup>.

Le combat mené entre le patriarche et l'ange se solde par un échange de principe : au déboîtement de la hanche -blessure physique sacrée- correspond l'avènement d'une identité transcendante : Jacob est renommé Israël. Le combat avec Dieu, contemplation éminemment périlleuse de la « face » divine, se solde par une renaissance identitaire, épure spirituelle matérialisée géographiquement par le gué de Yabboq. Si l'élue de Dieu Jacob s'incorpore la figure de l'ange -non sans subir une mutilation définitive -, la lutte terrestre menée par Nerval contre le principe divin ne peut quant à elle déboucher sur une renaissance identitaire. Alors que le patriarche se nourrit littéralement du divin, incorporation ou innutrition agonistique, les deux forces en lutte s'excluent mutuellement chez notre auteur. Si l'on adopte une perspective psychanalytique, on pourrait considérer que l'image du moi-idéal, résidu *forclus* du narcissisme primaire, tend à se substituer à l'identité actuelle. Tandis que le patriarche biblique, prédestiné à accomplir sa mission, est de taille pour « voir Dieu face à face », la partition des « deux âmes » nervaliennes, *schizes* identitaires mutuellement exclusives, ne peut être réduite. De fait, l'identité antérieure hypertrophiée irradie de son prestige toute la sphère d'un présent considéré

<sup>170</sup> Pierre Leroux, *op. cit.*, p. 803.

<sup>171</sup> *Genèse*, 32, 24-32.

comme déshérité : le « climat intérieur dévore » pour reprendre la saisissante métaphore exprimée par le Tubal-Kaïn nervalien. Résidus de l'ère antérieure du narcissisme primaire, les relations entretenues entre le je et l'objet de son désir régressif relèvent jusqu'à un certain degré d'un rapport de prédation. Engloutir ou être englouti par le lieu sacré des origines, telle est la question<sup>172</sup>. De la même manière que le diariste au Liban qualifie de « proie » l'objet de son désir qu'il s'agit d' « emporter » « dans la solitude », l'attraction exercée par l'idéal antérieur menace de dévoration les assises identitaires du moi actuel ainsi qu'en témoigne un aphorisme transcrit sur un carnet d'Orient : « Le mauvais esprit mange la chair de ses anges révoltés. »<sup>173</sup> En définitive, il n'est donc pas surprenant que les anges *mélancoliques* évoqués dans l'œuvre de notre auteur allégorisent l'impossible fusion de deux identités qui s'excluent mutuellement. Sous le patronage d'Albrecht Dürer, notre auteur évoque ainsi à deux reprises, une première fois dans *Les Femmes du Caire*<sup>174</sup> puis, plus longuement, à l'entame d'*Aurélia* la figure mystérieuse de « l'ange de la mélancolie ». Citons, ainsi, cet extrait familier à la critique nervalienne :

Un être d'une grandeur démesurée, -homme ou femme je ne sais, - voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure, accrochant et froissant ses ailes le long des toits et des balustres. [...] Vêtu d'une robe longue à plis antiques, il ressemblait à l'ange de la Mélancolie d'Albrecht Dürer<sup>175</sup>.

A l'unification transcendante qu'incarne le Jacob biblique s'oppose la grotesque inscription, littéralement chimérique, de l'élan sacré au sein d'une matière corrompue. Signe *bifrons*, l'ange-Janus allégorise la limite, sa mise en scène ayant partie liée avec la définition des frontières séparant le sacré du profane. Reflet de la perfection, l'ange représente également l'interdit à l'instar du chérubin posté à l'entrée d'Eden. Dans le système actantiel du récit nervalien, le rôle du *ferouer*, en tant que signe ambivalent, constitue la version anthropomorphique du voile oriental. Par quel biais et en fonction de quelle perspective appréhender l'objet féminin sacré? Comme nous l'avons évoqué dans notre partie 1.3, le *hijâb* oriental est au cœur d'un questionnement concernant les limites entre profane et sacré, tabou et licite, *halâl* et *harâm* pour reprendre la terminologie arabe. De fait, éternel « jeune homme », notre auteur glosant le sonnet « Artémis » des *Chimères* utilise l'expression latine « nec maritus » pour se définir. De manière emblématique, il se poste donc toujours à l'extérieur de

---

<sup>172</sup> Comme nous l'avons affirmé, Freud a souligné cet aspect dans *Deuil et mélancolie*. Voir note 24 page 374.

<sup>173</sup> *NPI II*, p. 854.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>175</sup> *NPI III*, p. 698.

la zone maritale, partant du harem, alors que l'initiation du mariage lui aurait permis de contempler de manière licite l'objet de son désir. A ce titre, le voile oriental tel que le conçoit Nerval, symboliquement pétrifié, opaque, à l'image des infranchissables murailles des harems libanais, matérialise en premier lieu le signe tangible de l'exclusion. A un autre niveau en revanche, inscrit dans un mouvement d'oscillation entre exhibition et fermeture, le dérangement éphémère du *borghot* cairote rendu momentanément transparent autorise l'illusion d'une percée à destination du « féminin céleste ». Cette parenté fonctionnelle entre l'allégorie anthropomorphe du *ferouer* et le *leitmotiv* oriental du voile nous conduit donc pour finir à identifier entre ces deux symboles un point commun fondamental : la masculinité. Le voile ou le *ferouer*, signes ambivalents, ont en effet partie liée avec un questionnement sur un tel enjeu. De quelle manière s'approcher du corps sacré sans le violenter, comme maintenir l'équilibre précaire entre adhésion au réel et distance fantasmatique protectrice laissant sa place aux projections narcissiques? Adhésion ou distance ? Comment conjuguer dans une même période dialectique le geste de Saint Thomas consistant à « toucher pour croire » et l'érotique néo-platonicienne consistant à idéaliser une égérie, voire à concevoir de toute pièce une statue comme miroir de soi-même, satisfaction autotélique de l'artiste-Pygmalion épris de son œuvre, littéralement dévoré par son ennemi intime ?

Après nous être penché sur la figure du *ferouer*, concept mazdéen librement interprété par notre auteur, nous allons à présent analyser une autre figure nervalienne extraite des rayons d'une bibliothèque orientale érudite : la reine de Saba. Quoi de commun *a priori* entre le concept zoroastrien -presque inconnu du public- et le mythe plurimillénaire biblique de la reine orientale? Il nous est toutefois apparu que l'une et l'autre de ces figures allégorisait l'idée de la différence au sein du schéma actantiel nervalien dans sa version orientalisée. Certes, si l'on se fonde sur la logique du schéma actantiel tel qu'A.J. Greimas l'a conceptualisé, il est manifeste que ces deux figures n'occupent pas le même « pôle actantiel » car elles ne se situent pas sur le même axe de relations. Le *ferouer* se positionne quant à lui dans la sphère de l'action (dimension considérée comme relevant de la *pragmatique* selon Paul Ricoeur) en tant qu'« opposant » au désir du je-sujet ; la reine de Saba apparaît quant à elle comme « l'objet » du désir du je-sujet masculin (inscrite donc selon Jean-Michel Adam dans l'axe de la relation de désir). Or, ces personnages allégorisent tous deux le concept d'imperfection inhérent à une sphère terrestre rentrée dans la prose et démarquée de l'idéal. Il est à ce titre très significatif que, transposées dans une autre dimension: lieu eschatologique mis en scène dans les *Mémorables* d'*Aurélia*, ces deux figures se retrouvent chevauchant de concert sur la même

monture mythique. Plus profondément encore, l'ultime chevauchée indique également la consubstantialité originelle de ces deux instances et du je, lequel trouve lui-même sa place sur la « cavale blanche »<sup>176</sup>. Si l'on pousse la logique actantielle jusqu'à son terme, preuve semblerait faite que les personnages nervaliens ne seraient donc en définitive que l'incarnation sous forme de rôles de conflits intrapsychiques qu'il s'agit d'externaliser afin de les exorciser. Le génie littéraire de notre auteur consiste à prendre appui sur sa grande culture et sa capacité d'observation afin, d'une part, de mettre en intrigue ce jeu de forces contradictoires puis, d'autre part, d'étoffer sans cesse, à travers l'apport culturel externe, ce canevas narratif de base.

---

<sup>176</sup> *NPI III*, p. 746.

## Chapitre 2. La reine de Saba ou les ambiguïtés d'un mythe religieux rentré dans la prose.

Je ne suis pas une femme, je suis un monde<sup>1</sup>.

A peine peut-on dire qu'elle se puisse sitôt encore dire jeune<sup>2</sup>.

Votre femme est-elle jeune ?

— Jeune ! dit Michel encore plus troublé. Non, monsieur. J'imagine qu'elle a plus de trois mille ans [...]<sup>3</sup>

### Introduction : incorporer le mythe.

La figure de la reine de Saba représente une récurrence dans l'œuvre nervalienne. Selon les témoignages rétrospectifs convergents de Théophile Gautier dans ses *Souvenirs du romantisme*<sup>4</sup>, puis de notre auteur lui-même dans *La Bohème galante*, cette figure mythique, incarnation des prestiges et des charmes fastueux d'une reine orientale emblématique, hante l'imagination de notre auteur à partir du début des années 1830. D'abord projet de drame, original aujourd'hui disparu, puis d'un opéra en collaboration avec le célèbre Meyerbeer et dont Jenny Colon aurait été la vedette, l'histoire de la fille des Hémiarites trouva finalement sa place hors de tout contexte théâtral au sein d'un long conte oriental enchâssé : *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*, publié dans les colonnes du *National* en 1850, puis reproduit quasi à l'identique dans le *Voyage en Orient* dans sa version définitive en 1851. Si c'est dans ce conte que l'histoire de la reine des Sabéens occupe la place la plus importante, du moins en termes quantitatifs, le personnage fait ensuite de nombreuses réapparitions, fussent-elles allusives, au sein de l'œuvre de notre auteur : de la *Bohème galante* à *Aurélia* en passant par un projet de scénario dramatique, une courte pièce de théâtre burlesque<sup>5</sup> ou un canevas de panorama<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine, deuxième édition*, Paris, Charpentier, 1874, p. 56.

<sup>2</sup> *NPI II*, p. 678.

<sup>3</sup> Charles Nodier, *La Fée aux miettes*, Bruxelles, Méline, 1832, p. 29.

<sup>4</sup> Théophile Gautier, *Souvenirs du romantisme*, Paris, Seuil, 1996 [1872], p. 119.

<sup>5</sup> Nerval, ayant à cœur de publier ses œuvres complètes, avait noté comme « sujet » potentiel d'écriture « La Reine de Saba », futur opéra devant être composé en collaboration avec le compositeur Halévy. Il avait par ailleurs notifié sous la rubrique « Drame et opéras » « La Nuit blanche », pièce burlesque quant à elle achevée mettant en scène Salomon et la reine de Saba, écrite à quatre mains avec Méry. Représentée à l'Odéon en avril 1850, elle fut immédiatement interdite car elle s'attaquait manifestement à l'autorité du Prince-Président. (*NPI III*, p. 785.)

<sup>6</sup> *NPI III*, p. 775.

Pourquoi notre auteur a-t-il élu comme figure emblématique et récurrente ce mythe de reine orientale? Comment se positionne-t-il à la jointure ambiguë du sacré et du profane, illustrant avec acuité toutes les chimères et les espoirs suscités par la convocation d'un mythe sacré « tomb(é) dans le domaine des poètes »<sup>7</sup> ?

Nous voudrions montrer que cette figure mythique incarne tous les espoirs et les ambivalences suscités par la femme dans l'imaginaire nervalien. La femme ou plutôt le *féminin*<sup>8</sup> en tant qu'unique objet de la quête du je-sujet, actant au statut nécessairement prédicatif. Objet protéiforme du désir, le féminin se situe en effet nécessairement à distance du sujet qui projette sur lui son fantasme. Cette distance, donc, d'où naît le désir indispensable à la création est encore redoublée par le statut mythique de la souveraine orientale qui la rend radicalement intangible. Ce qui caractérise, ainsi, le traitement réservé par Nerval au mythe de la reine de Saba est justement sa grande ambiguïté. Ambiguïté générique d'une part d'un mythe religieux tombé dans la prose et pulvérisé en avatars protéiformes, ambivalence axiologique d'autre part à l'égard de la référence religieuse. Est-il question de bafouer le mythe religieux ou au contraire d'en confirmer la vitalité ? On sera extrêmement sensible à l'ambivalence réservée à la question du paganisme : éloge unilatéral ou irrémédiable conscience du péché lapsaire? Ce positionnement idéologique problématique est, par ailleurs, à mettre en relation avec la place intertextuelle historique médiane de la version nervalienne: entre-deux entre l'éloge fantasmagorique d'un Nodier et le blâme acerbe d'un Flaubert<sup>9</sup>. Synonyme du mouvement, du voyage, la Balkis nervalienne mise en scène dans *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* incarne la linéarité du temps pour le pire et le meilleur : moteur du progrès social, prosopopée de cette imagination créatrice qu'a défendue Emmanuel Kant mais pourfendeur des chimères de l'artiste narcissique arcbouté au passé. Allégorie de la femme, mystère oriental, la reine de Saba reste toutefois un symbole positif comme le veut l'hypotexte biblique, ouvrant vers la rédemption tant sociale qu'eschatologique. Nul doute qu'avec le mythe de Pandore, Nerval n'imprime sur le tard une inflexion négative au mythe de la femme éternelle : l'ambivalence cède alors la place à la hantise. Frappante est encore une fois la résonance entre l'évolution nervalienne et celle de l'imaginaire de son époque. Au tournant du siècle, la romantique et mystérieuse Balkis est en effet détrônée par le mythe décadent d'une

---

<sup>7</sup> « Jacques Cazotte », « Les Illuminés », *NPI II*, p. 1079.

<sup>8</sup> Rappelons que notre auteur place l'Orient sous l'égide goethéenne du « féminin céleste », (*NPI II*, p. 248)

<sup>9</sup> Nodier a publié chez l'éditeur belge Méline *La Fée aux miettes* en 1832, Nerval *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* en 1850 dans les colonnes du *National*, Flaubert rédige sa première version de *La Tentation de Saint-Antoine* en 1849. Œuvre de toute une vie, la *Tentation* connaîtra deux autres versions : en 1856 puis en 1874, dernière mouture qui fut finalement publiée.

autre figure orientale : Salomé et ses épigones Hérodiade, Pandore, Eve ou autre grande Syphilis.

On l'aura compris, la démarche que nous nous proposons d'adopter dans le cadre de ce chapitre qui interroge le choix d'une figure mythique est en premier lieu tributaire de ce que Gilbert Durand<sup>10</sup> puis Pierre Brunel ont nommé *mythocritique*. C'est à partir de son statut de mythe aux origines sacrées et en comparant sur le plan diachronique la version de notre auteur à d'autres traitements du même mythe que nous appréhenderons tout d'abord la reine de Saba nervalienne<sup>11</sup>. Au demeurant, nous serons par ailleurs très soucieux d'analyser les enjeux du contexte intertextuel dans lequel s'inscrit la transcription du mythe par notre auteur. Que signifie en effet, invoquer les mânes de la reine des Sabéens dans les années 1830-1850, entre la fantaisie onirique d'un Nodier et l'ironie déjà acerbe d'un Flaubert? Sur le plan de l'histoire des idées, ne pourrait-on pas, par ailleurs, établir un parallèle non sans nuance entre la version nervalienne du mythe où l'utopie sociale s'articule à la quête spirituelle et le double rêve saint-simonien -mystique et industriel- corrélatant quête sacrée d'une « femme-messie » nécessairement orientale et utopisme d'une association internationale conférant à la Méditerranée le statut symbolique de « lit nuptial de l'Orient et de l'Occident »<sup>12</sup>? Si une réflexion sur le caractère mythique du personnage ainsi que sur son inscription intertextuelle ou idéologique nous ont paru s'imposer, nous aurons par ailleurs à cœur de montrer que toute réflexion sur la figure de la reine de Saba dans l'œuvre nervalienne implique de prendre en compte en premier lieu le déterminisme syntaxique qui régit en profondeur la logique de son récit : dialectique entre une Vérité antérieure taboue et sa pulvérisation terrestre en signes épars, rapports entretenus, par ailleurs, entre un je masculin sujet et l'objet protéiforme de son désir au statut structurellement prédicatif.

## 1 L'inscription nervalienne dans le mythe de la reine de Saba.

### 1.1 Problématique de lecture.

---

<sup>10</sup> On citera comme ouvrage fondateur *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* publié par Gilbert Durand en 1979. Pierre Brunel, quant à lui, publie *Mythocritique* en 1992.

<sup>11</sup> Nous prendrons également appui pour tout ce qui concerne l'aspect mythologique sur l'ouvrage remarquable et érudit d'Aurélia Hetzel *La Reine de Saba, des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2012. Abordant un corpus différent, Sandra Gilles-Glatigny a analysé *Aurélia* et *Les Chimères* selon un angle mythocritique, articulant dimension mythique et tonalité lyrique. (Sandra Gilles-Glatigny, *Configurations mythologiques dans Les Chimères et Aurélia de Gérard de Nerval, Narrativité et pluralité du lyrisme nervalien*, Thèse de littérature comparée sous la direction de Pierre Brunel, Paris 4, Sorbonne nouvelle, 2006.

<sup>12</sup> Michel Chevalier, « La Paix définitive doit être fondée par l'association de l'Orient et de l'Occident », *Le Globe*, 5 février 1832, (repris dans *Politique industrielle et système de la Méditerranée*, Paris, Bureaux du Globe, 1832, p. 126.)

Alors que l'usage du terme pehlvi *ferouer* promu au rang de personnage, concept d'érudition orientaliste connu d'un petit nombre d'initiés à l'exégèse zoroastrienne, implique de la part d'un lecteur presque vierge de présupposés un processus essentiellement inductif où c'est le texte nervalien lui-même qui révèle son code, la convocation du mythe plurimillénaire de la reine de Saba correspond nécessairement à une toute autre démarche interprétative. La réécriture d'un mythe induit un certain mode de réception lié à la reconnaissance: il s'agit, pour le lecteur, d'identifier d'une part le caractère mythique ; de prendre en compte, d'autre part, les constantes et les variations apportées. En effet, ainsi que l'affirme Claude Lévi-Strauss dans son *Anthropologie structurale* :

[...] la valeur du mythe comme mythe persiste en dépit de la pire traduction. Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population qui l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur dans le monde entier<sup>13</sup>.

En mettant en scène cette figure initialement issue de textes sacrés, notre auteur joue ainsi avec les connaissances partagées de son lectorat. En effet, à l'époque où Nerval entame ses travaux de recherches sur la reine orientale, c'est-à-dire dans les années 1830, cette figure est déjà incontestablement inscrite dans une telle dimension. Comme l'affirme Aurélia Hetzel dans l'ouvrage de référence qu'elle a consacré au mythe de la reine de Saba :

La référence à un mythe fonctionne comme un signal [...] parce qu'il fait appel à une mémoire culturelle commune permettant à l'écrivain de rendre significatifs les écarts qu'il opère par rapport à elle [...] il y a comme une complicité entre l'écrivain et son lecteur<sup>14</sup>.

Notons toutefois d'emblée que ce sont bien trois auteurs français de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Nodier, Nerval et Flaubert qui vont largement populariser ce mythe et surtout participer à sa mutation de mythe religieux ou parareligieux biblique à mythe littéraire. Si les éléments constitutifs, inchangés, de cette « histoire des commencements »<sup>15</sup> pour reprendre les termes de Mircéa Eliade, sont immédiatement identifiés par le lecteur, toute réécriture du mythe s'apparente à une refonte, à une « palingénésie » selon la formule heureuse de Pierre Albouy<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 232.

<sup>14</sup> Aurélia Hetzel, *La Reine de Saba, des traditions au mythe littéraire*, Paris, Garnier, 2012, p. 18.

<sup>15</sup> Rappelons la définition du mythe opérée par Mircéa Eliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements », Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard « Idées », 1963, p. 16.

<sup>16</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, coll. «U2», 1969, p. 4.

## 1.2 Panorama historique.

Emblème religieux, interculturel et transhistorique, associé par un récit emblématique au personnage de Salomon, la reine de Saba tire en effet en premier lieu ses origines des livres sacrés des grandes religions monothéistes : *l'Ancien et le Nouveau Testament* pour l'univers judéo-chrétien, le *Coran* pour les Musulmans. Elle apparaît par ailleurs dans un certain nombre d'ouvrages à caractère religieux, parareligieux ou hagiographiques : de nombreux livres d'exégèse hébraïque, dont le *Targum d'Esther* ou le *Targum Sheni*, les légendes ou les chroniques arabes puis, plus tardivement, le *Kebra Nägäst* éthiopien. Rappelons très brièvement et sans en explorer encore la symbolique les différentes séquences du récit mythique tel qu'il est rapporté dans le *Livre des Rois*, socle premier sur lequel vont se greffer comme autant de variantes toutes les versions postérieures :

[...] entendre parler, aller voir, échanger des cadeaux, reconnaître la sagesse au terme d'une mise à l'épreuve et repartir<sup>17</sup>.

Ainsi peut en effet être décomposée la séquence narrative d'un récit initialement tout à la gloire du roi Salomon mettant en scène une reine qui vient des confins du monde connu témoigner de son prestige politique ou religieux. Histoire lacunaire, énigmatique dans tous les sens du terme, cet épisode fort court pose par ailleurs la question du sens du voyage, de la transmission d'une sagesse dont la reine de Saba et surtout Salomon seraient les emblèmes, ainsi que de la conversion du paganisme incarné par la reine au monde monothéiste que figure le Roi bâtisseur. Ce mythe interroge en effet la notion de perfectibilité : si la reine de Saba ou Salomon ne peuvent prétendre au statut de *perfectissimi* tels Jésus dans un contexte chrétien ou encore l'Immaculée Conception selon une conception catholique tardive<sup>18</sup>, ils préfigurent, anticipent selon une lecture patristique la perfection que confirmera la lettre néotestamentaire. Telle est en particulier la lecture typologique qu'en fera Origène<sup>19</sup>. Si, de toute évidence, ce mythe fondateur est indissociable de son origine sacrée, dans les années 1830, le mythe religieux a déjà été relayé depuis fort longtemps par le mythe artistique ou littéraire. Parallèlement à l'inscription du personnage dans la lettre sacrée des livres culturels ou hagiographiques, s'est en effet en premier lieu développée autour de lui toute une littérature et une iconographie profanes ou plutôt parareligieuses. Songeons aux légendes juives ou arabes,

---

<sup>17</sup> Aurélia Hetzel, *op. cit.*, p. 15.

<sup>18</sup> Rappelons que le dogme de l'Immaculée Conception a été promulgué par Pie IX en 1854.

<sup>19</sup> Origène, *Homélie sur Saint-Luc*, XXXVIII, §6, trad. H. Crouzel, F. Fournier et P. Périchon, Paris, Cerf, [1962], 1998.

brodant mille péripéties autour de *Hud-Hud*, la huppe mythique, aux énigmes posées par la reine à Salomon<sup>20</sup> et surtout aux amours que de telles légendes ainsi que le *Kebra Nægäst* prêtent aux deux monarques. Evoquons par ailleurs la légende médiévale de la *Sainte-Croix* de Jacques de Voragine, abondamment illustrée sur le plan iconographique où la reine de Saba reconnaît grâce à des dons de seconde vue le bois de la croix où le Christ sera crucifié. Il faut ainsi mentionner les fresques de Piero della Francesca à Arezzo réalisées de 1452 à 1466 qui illustrent une telle légende ou encore le tableau de Claude Lorrain *L'Embarquement de la reine de Saba* en date de 1645. Certes, ces amplifications littéraires ou illustrations artistiques n'ont pas valeur dogmatique contrairement à la lettre antéposée des textes sacrés mais elles s'inscrivent dans un environnement idéologique où il n'est pas question de mettre en doute la validité du dogme. Le contexte historique dans lequel Nerval prend place est tout autre : héritier « d'un siècle douteur »<sup>21</sup> où « toutes les croyances ont été brisées »<sup>22</sup>, l'écrivain, tenté d'occuper la place vacante du prêtre<sup>23</sup>, s'empare des grands mythes traditionnels en tendant à les émanciper de leur origine sacrée. Que reste-t-il, dès lors, du sacré quand le dogme s'est effondré, quand le mythe n'est plus vécu comme une vérité infaillible? Telle est la question fondamentale que pose le traitement postrévolutionnaire d'un tel motif, l'enjeu apparaissant avec une acuité toute particulière chez notre auteur, lequel balance en permanence entre besoin viscéral de croire et soupçon philosophique critique pesant sur toute autorité. Au moment où Nerval s'empare du mythe de la reine de Saba, deux œuvres -l'une picturale, l'autre littéraire- ont déjà tenté d'inscrire au sein d'un univers profane postrévolutionnaire le mythe religieux de la reine de Saba. Il s'agit d'une part de *L'Entrée de la reine de Saba à Jérusalem* tableau de Charles Gleyre effectué en 1838, œuvre à laquelle notre auteur fait référence dans la *Bohème galante*<sup>24</sup>. Il s'agit surtout du roman de Charles Nodier, « tuteur littéraire »<sup>25</sup> avoué de notre auteur: *La Fée aux miettes*, publié en 1832, premier texte à inscrire dans la littérature profane postrévolutionnaire cette figure emblématique.

<sup>20</sup> Evoquons par exemple le *Targoum d'Esther* hébraïque et, au niveau des légendes musulmanes *Le Langage des oiseaux* de Farid-Ud-Dîn' Attar, poète mystique persan du XII<sup>ème</sup> siècle.

<sup>21</sup> *NPI II*, p. 255.

<sup>22</sup> *NPI III*, p. 723.

<sup>23</sup> « La prétention du penseur au magistère est un succédané instable du pouvoir du clerc. Le rôle du pouvoir spirituel n'en est pas moins continûment glorifié, des mages romantiques jusqu'aux grands professeurs de la fin du siècle. », Françoise Mélonio, " 1815-1880 " dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli [dir.], *Histoire culturelle de la France*, volume 3 : *Lumières et liberté. Les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 243.

<sup>24</sup> Nous relevons les propos du narrateur de *La Bohème galante* adressés à Arsène Houssaye évoquant l'arrivée de la reine de Saba à Jérusalem : « Vous connaissez le beau tableau de Glaize, qui représente la scène. » (*NPI III*, p. 241.) Vraisemblablement, notre auteur entend évoquer le tableau du Suisse Charles Gleyre.

<sup>25</sup> Nerval explicite cette filiation littéraire symbolique dans *Angélique* (*NPI III*, p. 475.)

Or, si Nodier propose avec sa réécriture du mythe une glorification des charmes compensatoires de l'imagination, la version nervalienne est quant à elle éminemment ambivalente. Si la dyade symbolique formée par Salomon et la reine de Saba, fonte harmonieuse des opposés, représenterait la perfection des origines, aucune actualisation d'une telle perfection n'est au demeurant envisageable sur terre. Au statisme absolu de l'archétype parfait formé par le couple cosmogonique succède la déclinaison d'une série d'*avatars* déformés, inscrits dans la dynamique d'une toute prosaïque syntaxe narrative. Le type de la reine de Saba, s'il reste un emblème positif, ouverture terrestre vers la possibilité d'un retour à l'idéal, est en effet veuf d'une image originale unique, laquelle est réduite à s'incarner en une succession de simulacres prosaïques radicalement imparfaits, souvent contradictoires. La représentation protéiforme de la reine des Sabéens telle que la conçoit notre auteur apparaît en effet comme un jeu autour de la question de la médiation entre le virtuel archétypal et ses actualisations, dialectique entre l'original vacant et sa représentation déformée: initialement héroïne d'un drame dont toute trace a disparu, la fille des Hémiarites s'incarne successivement d'abord en personnage de conte oriental<sup>26</sup>, puis en vision fantasmatiquement projetée sur l'écran d'une conscience déchirée<sup>27</sup>, sujet, enfin, d'une description proche de l'*ekphrasis*<sup>28</sup>.

## 2 Dialectique de l'un et du divers : dégradation et non révélation.

### 2.1 Une union originelle.

L'Orient, ma patrie<sup>29</sup>.

En mettant en scène dans une version manuscrite primitive d'*Aurélia* au « centre de la terre »<sup>30</sup> le couple mythique archétypal formé par Salomon et la reine de Saba, notre auteur illustre parfaitement la symbolique que revêt à ses yeux une telle union. Inscrit aux origines du *roman familial* sans cesse recomposé, le couple cosmogonique enchâssé dans la perfection d'un *illo tempore* idéal personnifie l'alliage des opposés sous le signe de l'harmonie. Relevons, ainsi, ce passage extrêmement riche en symboles :

<sup>26</sup> *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*, conte publié en 1850 dans *Le National* en 1850.

<sup>27</sup> Dans *La Bohème Galante*, ouvrage publié en 1852 pour la revue *L'Artiste*, Nerval met en scène son « double amour » : idéal sous les traits de la reine de Saba, « fantôme » qu'il invoque toutes les nuits ; réel sous les traits d'une chanteuse, laquelle réalis(e) vivante (s)on rêve idéal et divin. » (*NPI III*, p. 241.). On conçoit à quel point le mythe de la reine de Saba s'inscrit au cœur des chimères nervaliennes.

<sup>28</sup> On se référera à certains manuscrits non publiés d'*Aurélia*, en particulier la description de « la Reine du midi ». (*NPI III*, p. 755)

<sup>29</sup> *NPI III*, p. 752.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 754.

Notre réunion occupait une vaste salle où était servi un festin splendide. Les patriarches de la Bible et les reines de l'Orient occupaient les principales places. Salomon et la reine de Saba présidaient l'assemblée, couverts des plus belles parures de l'Asie. Je me sentis plein d'une douce sympathie et d'un juste orgueil en reconnaissant les traits divins de ma famille<sup>31</sup>.

Il est significatif que cette « réunion » sise au cœur d'un Orient idéal, « festin » primitif d'un Âge d'or qui n'est pas sans rappeler Hésiode, soit présidée par les figures allégoriques de Salomon et de la reine de Saba. Unité originelle, le couple harmonise en effet les opposés : Salomon, à la tête des « patriarches de la Bible » s'inscrit sous le signe de la masculinité, partant de l'Occident et du monothéisme alors que la reine de Saba, représentant les « reines de l'Orient », synthétise les valeurs antithétiques : féminité et paganisme oriental.

## 2.2 Nerval et l'utopisme saint-simonien : une convergence d'enjeux ?

Certes, ce rêve d'ancêtres primitifs prestigieux se rattache sans nul doute au fantasme d'un roman familial dont la *Généalogie fantastique* apparaît dans l'œuvre nervalienne comme le témoignage le plus caractéristique<sup>32</sup>. Au demeurant, cette rêverie intime est manifestement à rapprocher des utopismes sociétaux de son époque, en particulier des conceptions des saint-simoniens, lesquels ont élu l'Orient comme pôle de leur pensée théorique et expérimentale à partir de 1831. Ne peut-on pas, en effet, rattacher du moins jusqu'à un certain point ce rêve nervalien de « réunion » d'un Orient féminin et d'un Occident masculin, piliers et bornes fondatrices d'une « famille » humaine, aux aspirations d'un Prosper Enfantin, lequel conçoit l'histoire comme une dialectique mettant aux prises une série de couples opposés destinés au terme du processus historique à se réconcilier dans une totale harmonie ?

La LOI, c'est l'HARMONIE sans cesse PROGRESSIVE de la chair et de l'esprit, de l'industrie et de la science, de l'Orient et de l'Occident, de la femme et de l'homme<sup>33</sup>.

En établissant selon Michel Chevalier la Méditerranée comme « lit nuptial de l'Orient et de l'Occident »<sup>34</sup>, en recherchant à Constantinople la Femme-Messie, contrepoint oriental au Père occidental, la secte de Ménilmontant renouvelle et alimente un imaginaire tendant à conférer à un Orient essentialisé la fonction de synthèse des contraires. Certes, la Balkis

---

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Voir à ce sujet le site de Sylvie Lécuyer <http://www.sylvie-lecuyer.net/lagenealogiefant.html>

<sup>33</sup> Prosper Enfantin, 2<sup>e</sup> Enseignement d'Enfantin, 30 nov. 1831, *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, Paris, 1865-1878, t. XIV, p. 64.

<sup>34</sup> Michel Chevalier, « La Paix définitive doit être fondée par l'association de l'Orient et de l'Occident », *Le Globe*, 5 février 1832, (repris dans *Politique industrielle et système de la Méditerranée*, Paris, Bureaux du Globe, 1832, p. 126.)

nervalienne en tant que zélatrice du mouvement et du progrès, « femme forte »<sup>35</sup> qui va à la rencontre d'un monarque et révolutionne son existence se démarque sensiblement des conceptions saint-simoniennes tendant selon Pascal Kaegi à « mettre sur un même plan Orient/femme/industrie/matière, d'une part et Occident/homme/science/esprit, d'autre part »<sup>36</sup>. S'il est en effet question d' « association universelle », il incombe aux Occidentaux « que Dieu a mis à la tête de la civilisation »<sup>37</sup> d'impulser la démarche régénératrice ainsi que le spécifie un Ismaÿl Urbain dans les notes manuscrites de son *Voyage d'Orient* : « Pour que l'Orient s'unisse à l'Occident, affirme-t-il, il faut que l'Occident vienne au-devant de l'Orient »<sup>38</sup>. Si Nerval, enclin au paradoxe, inverse radicalement cette distribution entre un Orient passif et un Occident dynamique, il est toutefois manifeste qu'ayant fréquenté un certain nombre de saint-simoniens en Egypte à l'instar du lettré Nicolas Perron, il a pu être influencé jusqu'à un certain point par leur exemple. S'il ne saurait être question d'affiliation au saint-simonisme en ce qui concerne notre auteur, on peut en revanche parler de convergence idéologique. Notons par ailleurs que l'ami Henri Heine ou encore Maxime du Camp, directeur de la *Revue de Paris* à laquelle notre auteur livra la première partie d'*Aurélia*, furent un temps affiliés à la mouvance utopiste. En tout état de cause, la quête d'une femme-messie nécessairement orientale, l'articulation des enjeux mystiques et de l'utopisme sociétal, enjeux centraux de l'orientalisme saint-simonien, apparaissent eux aussi comme les clés de voute de la relation viatique nervalienne. Rappelons à ce titre le commentaire pertinent de Théophile Gautier dans ses *Souvenirs du romantisme* évoquant le projet dramatique de son ami et insistant sur son double aspect, à la fois « oriental » et « social » :

Dès cette époque, Gérard commençait à rouler dans son esprit deux grands drames, l'un moderne, philosophique, l'autre, oriental, biblique et social<sup>39</sup>.

Ayant mentionné cette convergence d'enjeux entre Nerval et la pensée saint-simonienne dont l'espace fantasmatique oriental apparaît comme la zone d'expérimentation, il faut toutefois noter une divergence importante distinguant ceux que l'on qualifie certes non sans commodité de romantiques -artistes, « gens de lettres »- des utopistes *stricto sensu* tels en particulier les

---

<sup>35</sup> *NPI II*, p. 705.

<sup>36</sup> Pascal Kaegi, « L'Orient des saint-simoniens dans les *Enseignements* d'Enfantin et *Le Globe* (E. Barrault, M. Chevalier), entre fin novembre 1831 et mi-février 1832 », *L'Orientalisme des saint-simoniens*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2006, p. 119.

<sup>37</sup> Philippe Régner (éd., notes et postf.), *Ismaÿl Urbain, Voyage d'Orient suivi de Poèmes de Ménilmontant et d'Egypte*, Paris, L'Harmattan, p.130.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> Théophile Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Lévy, 1875, p. 17.

saint-simoniens ou les fouriéristes, ligne de partage que soulignent avec pertinence Sarga Moussa et Michel Levallois :

[...] contrairement au *moi* romantique, volontiers « clivé », déchiré par des contradictions intérieures, le *moi* saint-simonien vise une dualité harmonieuse, complémentaire, formant une totalité dont les contraires seraient destinés à être « réconciliés »<sup>40</sup>.

Si la visée suprême des uns et des autres qu'on pourrait résumer par la symbiose des contraires reste comparable, le lieu d'accomplissement de l'idéal n'est pas exactement le même. S'agit-il dès ce monde-ci d'œuvrer à l'accomplissement du rêve, de « réaliser sur la terre le Paradis de Mahomet »<sup>41</sup> pour reprendre les propos d'un Ismaïl Urbain conjuguant doctrine saint-simonienne et foi musulmane ? Ou de réserver à quelque *illo tempore* du rêve la charge d'accomplir l'idéal ? Certes, notre auteur est loin de critiquer l'utopisme ainsi qu'en témoigne la préface des *Illuminés* où il évoque les successeurs de ces « excentriques de la philosophie » dont il entend établir les biographies, désignant implicitement les « illuminés » de son temps :

Loin de moi la pensée d'attaquer ceux de leurs successeurs qui souffrent aujourd'hui d'avoir tenté trop follement ou trop tôt la réalisation de leurs rêves<sup>42</sup>.

Las, Nerval, oscillant sans cesse entre attraction et repli, sait trop bien lui-même que « toucher du doigt » l'idéal -tant amoureux que politique- revient à le profaner. A la symbiose figurée par le couple idéal fixé pour toujours au centre de la terre succède une série d'*avatars* dégradés protéiformes et contradictoires. Rappelons toutefois que notre auteur, en tant qu'*inconsolé* mais pas inconsolable, est chroniquement tenté de vouloir concrétiser son rêve chimérique, propension symbolisée par la formule célèbre d'*Aurélia* : « L'épanchement du songe dans la vie réelle »<sup>43</sup>.

### 2.3 Le réel ou Babel : du mythe sacré au mythe littéraire.

De manière très significative, certains manuscrits d'*Aurélia* où prédominent les préoccupations historiques témoignent de cette dialectique entre l'archétype intemporel et ses réalisations inscrites dans le temps humain. Aussi, après avoir évoqué le couple archétypal constitué par Salomon et la reine de Saba, le scripteur inscrit-il le mythe de la souveraine yéménite au sein du processus historique, la dualité succédant manifestement à l'unité :

---

<sup>40</sup> Michel Levallois et Sarga Moussa, « Introduction », *op. cit.*, p.7.

<sup>41</sup> Ismaïl Urbain, *op. cit.*, p. 94.

<sup>42</sup> *NPI II*, p. 885.

<sup>43</sup> *NPI III*, p. 699.

Au-delà de la mer s'élève un autre pic, sur lequel est inscrit ce nom : *Mérovée*. De ces deux points qui sont les antiques villes de Saba formant l'extrémité du détroit de Babel-Mandel, on voit sourdre et se répartir sur toute la terre les deux races, blanche en Asie, noire en Afrique, d'où sont issus les Francs et les Gallas. Pour les premiers, la reine s'appelle *Balkis*, et pour les autres *Makéda*, c'est-à-dire la grande<sup>44</sup>.

Sitôt que s'impose la linéarité chronologique historique, c'est-à-dire la réalité, l'archétype de la reine se scinde en deux entités irréductibles ainsi qu'en témoigne cette rêverie sur l'origine des peuples tout entière placée sous le signe de l'antithèse. L'héritage de la fameuse fille des Hémiarites semble en effet déchiré entre deux lignées que tout oppose: deux villes distinctes revendiquant le nom prestigieux de la famille royale, deux pics : l'un au Yémen, l'autre en Ethiopie, deux « races » : « blanche en Asie » et « noire en Afrique ». Bien plus, aux yeux de notre auteur pour qui le mot idéal revêt un sens sacré, le patronyme « Saba » qui désigne l'aïeule de la reine et donc son patronyme se dédouble: *Balkis* pour les Yéménites, *Makéda* pour les Ethiopiens. Ainsi que nous l'avons mentionné dans notre partie I.3, la dichotomie nervalienne portant sur la lutte duelle des « races » n'est pas originale, Gérard s'inscrivant dans le prolongement des théories historiques développées par exemple par Augustin Thierry. Au demeurant, notre auteur personnalise cette dualité en en inscrivant l'origine dans une géographie ou topographie magique pour laquelle chaque mot revêt un sens symbolique. A ce titre, le toponyme « Babel-Mandel » est hautement significatif. (Mal) recopié par Nerval à partir du *Magasin pittoresque*, ce terme arabe signifiant « la Porte des pleurs » ou plus précisément « la porte du deuil » ainsi que le mentionne Aurélia Hetzel<sup>45</sup>, désigne en premier lieu une entité géographique, laquelle sépare la Corne de l'Afrique du Yémen, les deux apanages supposés de la reine des Sabéens. Sur le plan de l'onomastique, la mention d'une telle expression apparaît également comme l'allégorie de la dégradation du type idéal, littéralement *babélisé* en autant d'actualisations imparfaites. On pourrait en effet affirmer que les diverses tentatives effectuées par notre auteur afin de ressusciter le type rêvé de la reine, tentative de franchissement à rebours de cette symbolique « porte du deuil », ne s'entendent littéralement plus entre elles, dispersion confuse et éparse d'un sens originellement unique. Si l'on reprend les manuscrits d'*Aurélia* qui font une large part à la figure de la reine des Sabéens, le lecteur est à même d'y identifier un mouvement progressif, lent mais irrémédiable, de fissure de l'unité originelle en dualité, processus évolutif dont nous pouvons isoler trois étapes symboliques. A l'évocation précitée du couple primitif formé par Salomon et la reine, fermement ancré au centre de la terre succède en premier lieu une description proche de l'*ekphrasis* de la « Reine du Midi », terme

---

<sup>44</sup> *NPI III*, p. 755.

<sup>45</sup> Aurélia Hetzel, *op. cit.*, p. 602.

néotestamentaire désignant la reine orientale selon Saint-Luc et Saint-Matthieu. En second lieu, le narrateur procède à une évocation à caractère historique de la lutte duelle entre deux « races » antagonistes, vision historico-onirique dont nous venons de citer un passage. A l'absence de mouvement qui caractérise le monde des archétypes succède de manière hautement significative une description où la fixité de l'image tend à se muer en action, parallèlement à la suggestion d'un dualisme axiologique que symbolise l'antithèse entre la reine et le « serpent céleste. » :

L'une de ses mains est posée sur le roc le plus élevé des montagnes de l'Yemen, l'autre dirigée vers le ciel balance la fleur d'*anxoka*, que les profanes appellent *fleur du feu*. Le serpent céleste ouvre sa gueule pour la saisir, mais une seule graine ornée d'une aigrette lumineuse s'engloutit dans le gouffre ouvert. [...] Couronnée d'étoiles, elle apparaît prête à sauver le monde<sup>46</sup>.

Cette amorce de mouvement, action à l'aspect inchoatif associée à l'esquisse d'un récit mettant aux prises le « serpent céleste » de l'*Apocalypse* et une reine « qui apparaît prête à sauver le monde » débouche sur une accélération effrénée de l'action, le scripteur suivant à grande vitesse les évolutions historiques des deux lignées ennemies issues de la reine de Saba. A la symbiose initiale statique a succédé le conflit duel que symbolise ce constat sans appel établi par le scripteur : « tout périt autour de la reine »<sup>47</sup>, la Burgonde Brunehild du cycle des *Nibelungen* apparaissant comme un duplicata médiéval germanique de la reine orientale. A la lecture des manuscrits d'*Aurélia* semblerait donc pouvoir être dégagée l'épure d'une dynamique symbolique éclatée en trois étapes successives: unité statique, fissure puis dispersion.

Si l'on envisage à présent l'intégralité de l'œuvre nervalienne, prenant appui sur les traditions pour lesquelles tant la reine de Saba que le roi Salomon apparaissent comme deux figures problématiques se caractérisant par leurs contradictions, leurs ambiguïtés, on pourrait affirmer que notre auteur se livre à une succession de versions contrastées tant au niveau de l'inscription générique qu'en ce qui concerne le jugement porté par Nerval sur l'un ou l'autre des deux personnages. Pour ne relever que quelques exemples caractéristiques, Salomon doit-il être considéré comme ce détestable « despote amoureux »<sup>48</sup> que met en scène *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* ou représente-t-il, en tant qu'auteur hautement estimé du *Cantique des cantiques* « le premier écrivain qui ait confondu dans le même lyrisme le sentiment de l'amour et le sentiment de Dieu »<sup>49</sup> ainsi que l'affirme le préfacier aux *Poésies*

---

<sup>46</sup> *NPI III*, p. 755.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 756.

<sup>48</sup> *NPI II*, p. 755.

<sup>49</sup> *NPI I*, p. 1130.

d'*Henri Heine* ? De la même manière, la reine de Saba apparaît tantôt comme une jeune héroïne de roman ou de conte oriental, tantôt comme le sujet d'une vision rien moins qu'inquiétante, littéralement chimérique dans *La Bohème galante* ou *Les Petits Châteaux de Bohème*. Elle y est en effet d'abord qualifiée de « fantôme » puis sont mentionnés ses yeux « que la malice animait plus que l'amour »<sup>50</sup>. Reproduisant symboliquement l'effondrement du mythe biblique en mythe littéraire, du type divin unique en *avatars* dégradés, le trajet de l'œuvre -d'un « scénario compliqué » écrit « avec tout le feu de la jeunesse » en « simple conte oriental »<sup>51</sup>- décrit la parabole catastrophique de l'effondrement de la poésie dans la prose. Posant un regard rétrospectif sur le destin chaotique de cette œuvre évolutive, le scripteur des *Petits Châteaux de Bohème* retrace les circonstances de cette chute :

J'avais écrit avec tout le feu de la jeunesse un scénario compliqué, qui parut faire plaisir à Meyerbeer. J'emportai avec effusion l'espérance qu'il me donnait, seulement un autre opéra, *Les Frères Corses*, lui était déjà destiné par Dumas, et le mien n'avait qu'un avenir assez lointain. J'en avais écrit un acte lorsque j'apprends, tout d'un coup, que le traité fait entre le grand poète et le grand compositeur se trouve rompu, je ne sais pourquoi. [...] La pauvre *Reine de Saba*, abandonnée de tous est devenue depuis un simple conte oriental qui fait partie des *Nuits du Rhamazan*. C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose et mon château théâtral dans le troisième dessous<sup>52</sup>.

Très significative est la personnification humoristique de l'œuvre, assimilée au type de la reine, « la pauvre *Reine de Saba* » désignant dans le même temps le type idéal dégradé et le projet artistique « tomb(é) dans la prose ». Il faut à ce titre nous interroger sur le qualificatif « simple » choisi pour caractériser *L'Histoire de la reine du matin* dont, l'intrigue, imbriquant de multiples niveaux de lecture, apparaît au contraire comme particulièrement complexe. Comment interpréter cette désignation autrement que comme un dénigrement rétrospectif : autodérision humoristique de la part d'un artiste *désenchanté* revenu jusqu'à un certain point de ses illusions tant de la gloire temporelle que des chimères d'une poésie lyrique porteuse d'absolu ? Aussi cette descente aux enfers de l'œuvre -de la sacralité au prosaïsme- est-elle à l'image de l'effondrement du mythe religieux en mythe littéraire. Nous savons grâce à Claude Lévi-Strauss que le passage du premier au second se manifeste en termes de « rupture », de « désorganisation » et de « dégradation »<sup>53</sup>. L'élément central de cette déperdition porte sur la question de la foi à accorder en une parole d'autorité, ici considérée comme fixée et dogmatique; là, comme métaphorique, soumise à toutes les interprétations et variantes

---

<sup>50</sup> *NPI III*, p. 406.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> Claude Lévi-Strauss, « Du mythe au roman », *Mythologiques, L'Origine des manières de table*, Plon, 1968, t. III, p. 105.

contradictaires. Pour parler en termes nervaliens, le maître mot du débat pourrait bien en effet être la notion de Vérité<sup>54</sup>: nécessairement unique pour le mélancolique mais volatilisée en fragments épars et contradictoires. Certes, le scripteur d'*Aurélia*, alternant entre adhésion et distance, critique sa propension chronique à prendre « au sérieux les inventions des poètes »<sup>55</sup>. Au demeurant, mélancolique exilé dans la matière et veuf de la complétude d'un sens absolu, notre auteur s'arcoute en herméneute impénitent à tous les fragments de culture, perçus comme autant d'arcanes complémentaires susceptibles au terme d'un travail de rapprochement et de synthèse d'ouvrir sur un sens transcendant. Si l'institution catholique, obsolète, a été balayée par la fournaise révolutionnaire de 1789 et avec elle la fixité du dogme, il ne reste pas moins indispensable de renouer avec une forme de sacralité. Ainsi que l'affirme avec acuité le biographe de *Quintus Aucler* évoquant le catholicisme : « l'objet détruit, il reste la place, encore sacrée pour beaucoup d'hommes »<sup>56</sup>. Si l'édifice religieux s'est effondré, il s'agit désormais dans un univers postrévolutionnaire égalisant démocratiquement la valeur de toute voix auctoriale -nivelant la religion au niveau de la fable !- de traquer derrière les mythes épars la résolution de l' « énigme fatale » ainsi qu'en témoigne cette affirmation angoissée du scripteur d'*Aurélia* :

[...] tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie et tu as mal compris. Les religions et les fables, les saints et les poètes s'accordaient à expliquer l'énigme fatale, et tu as mal interprété...<sup>57</sup>

S'il s'agit donc de décrypter le réel perçu comme « une forêt de symboles », Nerval n'est pas sans reconnaître la précarité d'une telle démarche, conscient du phénomène de dégradation ou du moins de dénaturation qu'implique le passage du dogme à la littérature. Relevons ainsi l'aphorisme lucide énoncé par le biographe de Jacques Cazotte :

[...] Toute religion qui tombe dans le domaine des poètes se dénature bientôt et perd de son pouvoir sur les âmes<sup>58</sup>.

A la fixité de la doxa, à la foi accordée au mythe religieux succèdent le soupçon et la multiplicité des variantes. Avant d'envisager en termes idéologiques le rapport entretenu par Nerval avec le substrat biblique, nous proposons auparavant un tableau comparatif des différentes versions où notre auteur met en scène la reine des Sabéens dans son œuvre.

---

<sup>54</sup> Rappelons en effet les propos du narrateur d'*Angélique* : « La tombe de Rousseau se dessine à droite, et plus loin, sur le bord, le temple de marbre d'une déesse absente, - qui doit être la Vérité. », *NPI III*, p. 526.

<sup>55</sup> *NPI III*, p. 696.

<sup>56</sup> *NPI II*, p. 1138.

<sup>57</sup> *NPI III*, p. 729.

<sup>58</sup> *NPI II*, p. 1079.

	<b>Genre</b>	<b>Rapports avec Salomon, polarisation.</b>	<b>Rapports avec d'autres figures mythiques.</b>	<b>Autres particularités.</b>
<i>Le Messager</i> , 12 août 1838 « Les Bayadères à Paris » ( <i>NPI I</i> , p. 449)	Article de journal, critique artistique.	La Reine est amoureuse, elle chante. Elle est nommée « Balkis ». Mention est faite de la huppe : « Hud-Hue (sic) ».	Distincte de la Sulamite.	
<i>L'Artiste</i> , 3 mai 1844, ( <i>NPI I</i> , p. 793)	Idem.			Il s'agit d'une simple comparaison : « cheveux aux ondes pourprés comme ceux de la reine de Saba. »
« Le Temple d'Isis », <i>La Phalange</i> , livraison de novembre-décembre 1845. ( <i>NPI III</i> , p. 612.)	Idem.	Eloge unilatéral, dichotomie entre amour physique et chasteté préconisée par Isis.	La convocation du mythe de la reine de Saba est implicite. Le mythe apparaît à seul titre de comparaison. Isis est en effet évoquée en ces termes : « exhalant les plus délicieux parfums de l'Arabie heureuse. » Rappelons qu'Arabie heureuse est l'appellation antique du Yémen.	La reine de Saba -via Isis- est implicitement intégrée au sein d'une galerie divine : Cybèle, Minerve, Vénus, etc.
<i>Le National</i> , « Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies. » ( <i>NPI II</i> , p. 671-772) Premières publication dans <i>Le National</i> : du 24 mars au 25 avril 1850.	Lexique métagénérique : « roman », « histoire », « conte » Posture polémique : « sociale »	Clivage binaire de l'entité masculine. (Soliman Ben-Daoud et Adoniram.)	Le rôle masculin du Salomon biblique est confronté à la figure franc-maçonnique d'Adoniram. Seule et unique mention de ce personnage dans toute l'œuvre traitant du mythe de la reine de Saba.	

<p>« Fantaisie noire pour une nuit blanche » (Œuvre non publiée) Création : février 1850.</p>	<p>Vaudeville en un acte. La dimension polémique est manifeste : critique du Prince-Président. La pièce ne connaîtra que deux représentations.</p>	<p>Salomon est également décrédibilisé.</p>		<p>Proximité axiologique avec <i>L'Histoire de la reine du matin</i>.</p>
<p><i>La Bohème galante</i> (juillet 1852) que reproduit <i>Petits Châteaux de Bohème</i> (janvier 1853)</p>	<p>Description proche de la vision hallucinée.</p>		<p>Balkis et la Sulamite sont confondues. Assimilation type de la reine et l'œuvre littéraire elle-même.</p>	
<p>Manuscrits d'<i>Aurélia</i>. (1853-54 ?)</p>	<p>Trois mentions (successives ?) : 1 Type idéal associé à Salomon, 2 Image symbolique amorçant un mouvement, (<i>Ekphrasis</i>), 3 Postérité de la reine : deux lignées ennemies. Nomination successive : 1 « La reine de Saba » 2 « La reine du Midi » 3 « Balkis » « Makéda » Si l'ordre dans lequel apparaissent ces trois évocations successives du type peut être interprété dans une perspective évolutive, on pourrait envisager cette succession comme symbolique d'une séparation : 1</p>	<p>Le motif de la reine de Saba s'autonomise par rapport à Salomon. (Lequel n'est présent que dans la première occurrence) Si l'ordre des trois apparitions traduit comme nous serions enclin à le croire une trajectoire, la reine symbolise l'idée d'une sécession. On comprend pour quels motifs notre auteur n'a pas souhaité inscrire ce mouvement à l'intérieur de la version définitive d'<i>Aurélia</i>, laquelle s'achève (?) par une eschatologie finale.</p>	<p>Désincarnation. Description proche de l'<i>ekphrasis</i>.</p>	

	Matin (Saba= matin) ; 2 Midi puis 3 Division du patronyme en deux entités antagonistes.			
<i>Aurélia</i> (Seconde partie, posthume) février 1855)	Aucune désignation nominative de la reine de Saba. Cependant, le portrait de la « Grande amie » des <i>Mémorables</i> s'inscrit manifestement dans le mythe. Sont ainsi évoqués les « parfums de l'Yémen », « la huppe messagère », ainsi que ses « grands yeux » proverbiaux ( <i>NPI III</i> , p. 746.).	Polarisation strictement positive.		

Le constat semble éloquent : tant en termes génériques qu'axiologiques, la reine de Saba nervalienne apparaît sous un jour multiple, type littéralement dégradé en avatars. Comment dès lors conférer une unité morale à cette figure marquée par l'ambivalence, l'impossible fixation ? En termes plus spécifiquement religieux, nous nous interrogerons à présent sur la portée idéologique véhiculée par *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*. Nerval convoque-t-il le mythe pour l'outrager ou au contraire pour en confirmer la richesse ?

### 3 Subvertir le mythe ou en confirmer la vitalité ?

#### 3.1 Blâmer le Salomon biblique ?

Henri Bonnet dans l'article qu'il consacre au sacré biblique dans l'œuvre nervalienne affirme avec acuité : « Il est rare que la Bible ait été autant utilisée pour être autant bafouée »<sup>59</sup>. A la lecture de *L'Histoire de la reine du midi et de Soliman prince des génies*, un lecteur familier du mythe biblique de la reine de Saba ne peut qu'être sensible à la charge subversive

---

<sup>59</sup> Henri Bonnet, *Idem*.

que notre auteur semble vouloir faire peser sur ce dernier. De toute évidence, Nerval, enclin au paradoxe, inverse les polarités traditionnelles. Si *la Bible* réserve au roi Salomon la place dominante, le récit de la visite de la reine de Saba ne constituant qu'un épisode annexe des écrits consacrés au roi bâtisseur, notre auteur confère une quasi-autonomie à cet épisode, tendant à l'affranchir du corpus salomonien. Dans une perspective polémique, il substitue par ailleurs à la supériorité masculine d'un roi monothéiste réputé pour sa sagesse la domination intellectuelle d'une femme orientale et païenne, laquelle, de toute évidence « bat[...] en brèche »<sup>60</sup> cette figure d'autorité consacrée par les écritures. Maniant avec brio l'ironie, la reine prouve sans peine au monarque réputé pour sa sagesse que le *Qohélet* (*L'Ecclésiaste*) n'est qu'un tissu de sophisme et le *Shir Hashirim* (*Cantique des Cantiques*) un galimatias de métaphores ampoulées. Sembleraient dès lors inversées de manière carnavalesque toutes les valeurs véhiculées par le *Livre des Rois* ou les *Chroniques*. Relevons à ce propos la synthèse proposée par André Lemaire, lequel distingue trois niveaux de rédaction successifs du récit mythique, partant trois intensions sensiblement différentes exprimées par ses différents rédacteurs :

1 –un niveau récent, vraisemblablement d'époque perse, qui interprète la rencontre de Salomon et de la reine de Saba comme un échange d'énigmes soulignant la supériorité de Salomon.

2-un niveau deutéronomiste qui souligne le caractère religieux de la visite de la reine qui reconnaît Yhwh [...]

3-un récit ancien pré-deutéronomiste [...] [qui] rapporte une visite diplomatique venant d'un pays lointain à la cour du roi Salomon<sup>61</sup>.

Qu'il s'agisse du niveau récent ou deutéronomiste, le texte biblique vise à glorifier Salomon, soit en tant que préféré de Yahvé dans une perspective de défense du monothéisme, soit, en termes plus politiques, afin de conférer un surcroît de légitimité à la lignée qu'il a augurée<sup>62</sup>. En apparence donc, Nerval entend subvertir ces deux visées initiales en substituant au phallocentrisme monothéiste l'éloge de la féminité païenne. Cette évidence énoncée, il faut cependant affiner notre analyse et nous demander ce qui est réellement bafoué ou contesté dans la version nervalienne du mythe, nous interrogeant en particulier sur les raisons qui ont pu pousser notre auteur à broser un tel portrait-charge du roi Salomon.

---

<sup>60</sup> *NPI II*, p. 677.

<sup>61</sup> André Lemaire, « La Reine de Saba à Jérusalem », *L'Image de Salomon : sources et postérités*, actes du colloque organisé par le collège de France et la Société Asiatique, Paris, 18-19 mars 2004, éd J.-L. Baqué-Grammont et J.-M. Durand, Paris-Louvain-Dudley, Peeters, 2007, p. 45-46.

<sup>62</sup> André Lemaire considère le *Livre des Rois* comme « une sorte de manuel d'histoire enseigné dans l'école royale de Jérusalem et constamment réédité et mis à jour, avec au moins sept éditions successives et une rédaction qui s'échelonne du X<sup>ème</sup> à la fin du VI<sup>ème</sup> siècle. », *Ibid.*, p. 29.

### 3.2 Les motivations d'un portrait-charge.

Rappelons encore une fois qu'au niveau macro-textuel, si l'on prend en compte l'ensemble des évocations du roi Salomon dans l'œuvre de Nerval, le roi bâtisseur n'est absolument pas perçu de manière négative. A l'unisson de Nodier qui rappelle qu'il était surnommé « Le Sage »<sup>63</sup>, notre auteur loue par exemple sans réserve sa conception de la poésie, plaçant l'auteur supposé du *Cantique des Cantiques* comme borne fondatrice d'une veine lyrique qui n'est pas sans rappeler la sienne propre, à l'intersection du profane et du sacré. Que dire, par ailleurs, des affinités qu'un Nerval affirmant à l'envi ne rien inventer pouvait se reconnaître avec cette figure emblématique connue pour son fameux mot d'ordre : « Rien de nouveau sous le soleil »<sup>64</sup> ? A un niveau plus intime, nous avons pu rappeler d'autre part que notre auteur tenait le roi Salomon pour son ancêtre mythique, époux symbolique d'une reine de Saba fermement ancrée dans cette zone des archétypes qu'évoque l'un des manuscrits d'*Aurélia*, origine d'un roman familial rien moins que fantasmatique. Alléguons en outre le témoignage d'Alexandre Dumas, lequel, indépendamment de sa tonalité condescendante, accrédite la thèse d'un Nerval s'identifiant en personne au roi biblique. « Tantôt, il est le roi d'Orient Salomon, il a retrouvé le sceau qui évoque les esprits, il attend la reine de Saba »<sup>65</sup> affirme en effet le directeur du *Mousquetaire*. Pourquoi s'acharner alors en 1850 sur cette figure hautement estimée dans d'autres passages de l'œuvre ? Dans le conte pseudo-oriental qui n'est pas sans présenter la verve subversive des contes philosophiques des Lumières, il s'agit sans doute moins de dénoncer le Salomon historique biblique que d'excentrer dans un passé antérieur et un espace radicalement autre des enjeux tant de politique française que de posture existentielle. Certes, nul doute que notre auteur entende ici donner le beau rôle à une femme forte et cultivée, emblématique des forces régénératrices du feu, en butte à l'inertie sclérosante d'une théocratie fidèle à la loi d'airain d'un dieu jaloux. Toutefois, la charge pèse sans doute bien moins sur le Salomon vétérotestamentaire que sur une caricature dont il n'est que le prête-nom. La charge polémique revêt en effet une triple nature : diatribe circonstanciée de la politique française, leçon de politique générale posant la question de la fonction du monarque au sein de la société, réflexion existentielle portant sur l'attitude de l'homme vis-à-vis de Dieu. Nous nous sommes déjà exprimé sur ce sujet dans le cadre de notre chapitre 1.6, aussi ne voudrions-nous ici qu'en souligner l'un des enjeux majeurs : la visée caricaturale. Le Soliman

---

<sup>63</sup> Charles Nodier, *La Fée aux miettes*, op. cit., p. 9.

<sup>64</sup> Nodier reprend cette formule dans la préface de *La Fée aux Miettes* : « [...] Salomon [...] reconnut dans sa sagesse qu'il n'y avait rien de nouveau sous le soleil. »

<sup>65</sup> *NPI III*, p. 450.

nervalien que mettent en scène les colonnes du *National*, organe principal de l'opposition républicaine en 1850, n'est sans doute aussi caricatural que dans la mesure où le lecteur de l'époque est supposé pouvoir lui substituer la figure menaçante du Prince-Président Louis-Napoléon. C'est en effet moins la substance idéologique biblique qui est ici bafouée qu'une certaine conception théocratique purement formelle du pouvoir, alliance politique du *sabre* et du *goupillon* qu'entend instituer par la force le rejeton napoléonide. La Jérusalem de Salomon représente à l'évidence le miroir déformant des enjeux de la politique française parisienne de l'année 1850, année phare de « la période républicaine de Nerval » selon Michel Brix<sup>66</sup>. Libertinage de mœurs d'un Tartuffe paradoxalement promoteur du parti de l'Ordre Moral, restrictions de la liberté d'expression, populisme électoral, tels sont en effet les premiers faits d'armes par lesquels se distingue le futur Napoléon III et qu'il s'agit pour Nerval de dénoncer de manière indirecte. En cette année 1850, critique pour la Seconde République, notre auteur décidément satiriste outrage l'auteur de *l'Extinction du paupérisme* par figure biblique interposée. On se convaincra d'autant plus de cette assimilation entre Salomon et Louis Bonaparte en rapprochant le conte pseudo-oriental d'un vaudeville en un acte créé à l'Odéon en février de cette même année : *Une Nuit blanche fantaisie noire*. L'ouvrage attribué à « MM. Bosquillon, père et fils », pseudonyme sous lequel se dissimulent Nerval, Méry et Paul Bocage, mettait déjà en scène les figures caricaturées de la reine de Saba et de Salomon, dernier personnage dans lequel la censure de l'époque n'eut guère de mal à reconnaître les traits du Prince-Président. Si l'on n'a plus aucune trace du texte du vaudeville prématurément interdit, on peut s'en faire une idée à la lecture des comptes rendus parus dans les journaux de l'époque. Claude Pichois et Michel Brix font état de la question dans la biographie qu'ils ont consacrée à notre auteur, citant l'article que Théophile Gautier a publié dans *la Presse* le 18 février 1850 :

Soulouque, empereur d'Haïti, singe Napoléon, c'est de tradition, mais il veut que les blancs deviennent à leur tour des noirs et cultivent la canne et le tabac. Des Français, émigrés vers la Californie, sont jetés dans les fers. Une actrice, qui suit le même chemin, a l'idée de se déguiser en reine de Saba et de venir offrir des présents au Salomon noir. [...] Ce pauvre Soulouque est empereur malgré lui ; ancien domestique à Paris, il s'est retrouvé à Saint-Domingue comme le borgne au pays des aveugles. Il est souverain, mais de farouches conspirateurs le poursuivent et le menacent. D'après les conseils de la reine, il se met à la tête du complot, et se trouve forcé de feindre de s'assassiner lui-même. Mais ôtant ensuite son masque, il démontre l'identité du conspirateur et du prince, et fait empaler ses contradicteurs<sup>67</sup>.

Sous couvert d'évoquer l'exotique Faustin Soulouque et sa cour haïtienne, Méry, Nerval et Paul Bocage, républicain notoire, fustigeaient sans conteste possible le Prince-Président et

<sup>66</sup> Michel Brix, *Nerval: Glanes et miettes de presse*, Paris, Champion, 2013, p. 177.

<sup>67</sup> Théophile Gautier, « 18 février 1850 », *La Presse*, cité par Michel Brix, Claude Pichois, *op. cit.*, p. 285.

son entourage. Ce qui importe pour notre propos est de constater que quelques semaines avant la publication dans *Le National* de *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*, Nerval et ses complices dissimulaient déjà leur satire du futur empereur derrière les figures vétérotestamentaires de Salomon et de la reine de Saba. Que peut-on en conclure ? Que si Soliman Ben Daoud, frère siamois de l'ignoble Soulouque revêt un aspect aussi négatif, version la plus péjorative du roi bâtisseur que la littérature ait jamais connue, c'est sans doute pour bonne part qu'il est chargé de caricaturer de manière circonstanciée le futur Napoléon III. Certes, la portée critique pesant sur Salomon ne se réduit pas à cette dimension purement substitutive, ouvrant par ailleurs sur des questions de politique générale, d'éthique et d'ontologie, mais il ne faudrait pas oublier qu'une telle polarisation tient pour partie son origine de données extrêmement factuelles qu'une lecture décontextualisée tendrait à faire oublier. Ainsi que nous l'avons souvent affirmé, la dimension politique au sens large permet à Nerval de mettre à distance et de renouveler les syntagmes au demeurant constants de sa phrase narrative. Cette dimension politique, incontestable, est de type métonymique : prenant appui pour partie sur le réel, elle informe pour partie le sens du texte littéraire. Nul doute ainsi que notre auteur se prêle en 1850 avec grâce et enthousiasme à son rôle de satiriste : la vitalité du récit des *Faux-Sauniers* en présente à ce titre un autre témoignage significatif.

En définitive, dans une posture paradoxale au sens large du terme, Nerval entend battre en brèche tant le panégyrique biblique consacrant la phallocratie monothéiste que la menace représentée par un Prince-Président avortant de main de fer l'utopie libertaire augurée par la Seconde République. S'il est donc question de subvertir jusqu'à un certain point l'idéologie véhiculée par le mythe biblique, s'il s'agit surtout de s'en prendre aux abus liberticides d'un futur tyran, peut-on pour autant affirmer que Nerval *bafoue* le mythe biblique si tant est qu'un tel postulat pût avoir un sens ? A ce stade de notre analyse, Il faut fermement préciser qu'un mythe, irréductible à sa dimension idéologique, ne se réduit pas à la simple transmission d'une quelconque doxa.

### 3.3 Enrichir le mythe : les enjeux d'une rencontre.

Selon Claude Lévi-Strauss, la substance du mythe réside avant tout dans la notion d' « histoire » ainsi qu'il l'affirme dans son *Anthropologie structurale*, précisant que le statut mythique « ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée »<sup>68</sup>. Certes, en termes strictement politiques, Nerval joue sur

---

<sup>68</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon, 1958, p. 232.

le paradoxe et semble vouloir « battre en brèche » la sagesse de Salomon, mais il confirme cependant la vitalité et la logique profonde du mythe, laquelle réside dans l'énigme d'un échange entre un homme et une femme, d'une rencontre ou d'une métamorphose au terme d'un voyage initiatique. Nous voudrions à présent envisager en quoi notre auteur, en s'appuyant sur l'une des données mythiques : l'animalité légendaire de la reine de Saba, conçoit cette rencontre symbolique en termes de *réparation*. Au mythème largement décliné à partir des légendes hébraïques puis préislamiques qui attribuent à la reine yéménite un mollet duveteux ou des pieds d'âne, Nerval adjoint sa propre conception de la régénération dite « raciale », la rencontre des corps étant alors perçue comme ouverture du narcissisme individuel vers la dimension collective. Cet échange contenu dans les limites d'une séquence fort courte -phase critique- a tout l'aspect de la palingénésie tel que ce concept a été popularisé par Pierre-Simon Ballanche, mort-expiation du héros orphique destiné à renaître régénéré. Au demeurant, tout l'inconfort, l'inquiétude et la complexité de la posture du personnage nervalien sont illustrés par la dimension transitoire de la diégèse, dialectique entre aspect progressif et rétrospectif. S'agit-il d'accorder le primat à l'expérience individuelle : arrimage régressif aux chimères narcissiques ou d'assumer une conscience identitaire collective ? En d'autres termes, la mort doit-elle être perçue comme une expiation qui sanctionnerait l'imperfection individuelle ou alors comme une régénération collective qu'emblématiserait l'espoir fondé en un héritier destiné à régénérer la communauté?

### 3.3.1 La question complexe de la régénération.

Elle songe, dit-on, à épouser Soliman-Ben-Daoud, dans l'espoir d'obtenir des héritiers digne de sa race<sup>69</sup>.

Ainsi est exposé à Adoniram par Benoni son serviteur l'un des motifs principaux de la visite de la reine de Saba à Salomon. Dans le contexte du conte nervalien, le caractère démesuré de l'entreprise de la souveraine yéménite -un voyage extrêmement long et pénible à travers le désert ou la mer- se justifie dans la mesure où il est question de combler un manque fondamental. L'artiste-fondeur a en effet soin de rappeler peu avant la réflexion précitée de Benoni que les Hémiarites sont « une race dégénérée mais d'un sang pur et sans mélange »<sup>70</sup>. Le but d'un si long voyage, énigmatique dans le texte vétérotestamentaire, consiste donc ici à tenter de réparer par le mariage les faiblesses d'un sang pur mais *dégénéré*. Prenant appui sur les traditions hébraïques, préislamiques ou éthiopiennes qui confèrent à la païenne Balqis ou

---

<sup>69</sup> *NPI II*, p. 677.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 677.

Makéda des attributs animaliers qui symbolisent son paganisme, Nerval synthétise et actualise la tare traditionnelle en termes de dégénérescence raciale. S'inscrivant donc dans un débat (pseudo-)scientifique d'une actualité brûlante en cette première partie du XIX<sup>ème</sup> siècle : l'élaboration théorique du *racialisme* pour reprendre l'expression de Pierre-André Taguieff et la théorie de la dégénérescence associée au nom de Benedict-Augustin Morel<sup>71</sup> contemporain de Nerval, notre auteur intègre les données du problème de manière éminemment originale et intime, inscrivant en opposition dialectique recherche fanatique et autotélique de la pureté du sang et volonté d'ouverture vers une altérité duelle indispensable mais profanatrice.

### 3.3.1.1 De la tradition...

Nous fondant sur les remarques d'Aurélia Hetzel, rappelons tout d'abord brièvement les données du problème concernant le caractère hybride de la reine des Sabéens telles que les traditions hébraïques ou islamiques les ont léguées à la postérité. Si le *Pentateuque* ne fait nulle mention ni de la pilosité ni du pied d'âne de la reine de Saba, de nombreux écrits apocryphes se font l'écho de ce motif, l'associant à un autre mythe : la traversée du sol de cristal. Relevons à titre d'exemple caractéristique cet extrait du *Targum Sheni* :

Et lorsque le Roi Salomon entendit qu'elle venait, il se leva et alla s'asseoir dans la maison de verre. Quand la reine de Sheba vit que le roi Salomon était assis dans la maison de verre, elle pensa dans son cœur que le roi était assis dans l'eau. Elle releva les pans de sa robe pour traverser la salle. Il remarque les poils de sa jambe. Le roi Salomon répondit et dit : « Ta beauté est une beauté féminine, mais tes poils sont des poils d'homme. Les poils sont beaux pour les hommes mais déshonorants pour les femmes »<sup>72</sup>.

On retrouve ce motif de la pilosité de la reine développé dans un autre écrit appartenant à la tradition rabbinique : *l'Alphabet de Ben Sira*, livre véterotestamentaire apocryphe intégré au canon grec :

Lorsqu'elle (i.e. la reine de Saba) vint apporter des cadeaux à Salomon pour contempler sa sagesse, il la trouva très attirante et voulut coucher avec elle. Mais Salomon découvrit qu'elle était très poilue. Il prit de la chaux et de l'arsenic, effrita la chaux à la main avec un couteau, pressa l'arsenic et les mélangea dans l'eau pour faire une solution dépilatoire à la chaux. Ensuite, il l'enduisit avec la solution et la baigna, et les poils tombèrent. Il eut des rapports sexuels avec elle immédiatement. Et elle dit à Salomon : « Je ne croyais pas toutes ces choses jusqu'à ce que je les visse de mes propres yeux »<sup>73</sup>.

Quelle signification conférer à cette épilation symbolique mettant en scène un Salomon (al)chimiste s'improvisant esthéticien ? Nul doute que cette abondance pileuse qui rebute les

---

<sup>71</sup> On mentionnera l'ouvrage par lequel il s'est fait connaître : *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, Jean-Baptiste Baillière, 1857.

<sup>72</sup> F. Manns, « Introduction au *Targum Sheni d'Esther*, manuscrit Urbinati I », *Liber Annuus*, n°47, 1997, p. 115, cité par Aurélia Hetzel, *op. cit.*, p. 122.

<sup>73</sup> *Alphabet de Ben Sira*, « Sagesse de Sirach », cité par Aurélia Hetzel, *idem*.

ardeurs du roi monothéiste n'allégorise le paganisme de la reine orientale. Adoratrice du soleil tel que le Coran nous en informe ou de la Lune selon d'autres sources, la reine de Saba est « guérie » de son erreur par sa rencontre avec le roi réputé pour sa sagesse<sup>74</sup>. Cette épilation symbolique apparaît donc comme la métaphore de sa réformation interne : éblouissement face à la sagesse et aux fastes hébraïques dans la *Bible*, conversion à l'Islam dans le *Coran*, union sexuelle et spirituelle avec le roi dans d'autres traditions.

Il est manifeste que Nerval ne souscrit pas à cette leçon de conversion au monothéisme, défendant à l'inverse les valeurs d'un paganisme revitalisant. S'il évoque le motif de la traversée du sol de cristal, lequel met en lumière selon la tradition l'erreur de la reine victime de ses perceptions et la sagesse transcendante de la foi monothéiste, c'est bel et bien pour le dénigrer. Quant au motif bien connu de la pilosité de la reine, notre auteur le passe sous silence car il contreviendrait de toute évidence à la vraisemblance du portrait réaliste et mélioratif prévu initialement pour une reine d'opéra comique moderne. Au demeurant, intégrant la signification symbolique d'un tel mytheme, lequel émergera par ailleurs dans d'autres passages de son œuvre<sup>75</sup>, Nerval en déplace et synthétise ici les enjeux. Aussi la pilosité stigmatisant la tare du paganisme se métamorphose-t-elle en tare raciale. En effet, l'idée de la *dégénération*, dont nous envisagerons ici les enjeux complexes, est au centre de la problématique nervalienne.

### 3.3.1.2...à l'interprétation des théories raciales : quelle est la nature de la réparation ?

De la dégénération de l'homme social<sup>76</sup>.

S'inscrivant au sein d'un vaste débat idéologique extrêmement actif à l'époque de notre auteur : la question de la *régénération* de races supposées dégradées, Nerval lui apporte une réponse toute personnelle, parfaitement dialectique, mettant aux prises nostalgie fantasmagique pour l'intégrité absolue d'un sang aristocratique conçu comme sacré et conscience démocratique de l'obsolescence d'un tel idéal, corolairement à un attrait centrifuge pour la diversité culturelle et les idéaux socialistes. Prenant appui sur cette question dite « raciale » historiquement datée, notre auteur y puise la structure dialectique de son schéma d'explication

---

<sup>74</sup> Selon le chroniqueur arabe El Thalabi « Elle et son peuple adorent le soleil. », Aurélia Hetzel, *op. cit.*, p. 95.

<sup>75</sup> L'animalité ou l'hybridité féminine est centrale par exemple dans les *Nuits d'Octobre* avec l'épisode de la « femme-mérinos » ou dans *Pandora* où sont évoqués les « pieds serpentins » du personnage éponyme. Nous considérons qu'indépendamment de toute animalisation manifeste, la femme nervalienne est fondamentalement chimérique et que l'aphorisme du préfacier des *Poésies* d'Henri Heine : « La femme est la chimère de l'homme » est un postulat constant.

<sup>76</sup> Jean-Claude de la Mètherie, *Considérations sur les êtres organisés. Tome premier*, Paris, Imprimerie de H. L. Perronneau, 1804, p. 168.

du monde, à la fois leçon socio-culturelle et historique mais aussi religieuse, ouvrant sur une dimension eschatologique. Comment conjurer la dégradation du sang ? Telle est l'une des questions centrales que pose la rencontre entre la reine de Saba et le roi des ouvriers Adoniram, double substitutif au roi déchu Salomon.

[...]régénérer le sang divin des Hémiarites<sup>77</sup>.

C'est en ces termes qu'Adoniram, au demeurant moqueur, résume l'un des enjeux majeurs de la « riche alliance » projetée par la reine de Saba avec le roi Salomon. Au cœur des motivations de la rencontre entre la reine et ce nouveau Salomon qu'est Adoniram réside en effet la question de la *régénération*, terme éminemment datable aux implications scientifiques et idéologiques incontestables dont l'isotopie est déclinée à de nombreuses reprises dans le conte. Il faut d'emblée préciser, au risque d'énoncer une évidence, que cet enjeu de régénération présuppose la préalable *dégénération* de la « race des Hémiarites. », affaiblissement dont le lecteur peut inférer qu'il résulte justement de l'absence de mélange, endogamie trop absolue aboutissant à la sclérose. En émettant ce commentaire portant sur la dynastie royale yéménite : « Race dégénérée mais d'un sang pur et sans mélange », Adoniram synthétise en effet de manière caractéristique une posture contradictoire : comment articuler la valorisation fantasmatique de la pureté du sang et la conscience déjà (pré)scientifique d'une nécessaire mixité génétique ? En mettant en scène une rencontre amoureuse symbolique, le conte oriental exhibe ainsi les données d'un problème en apparence insoluble : il s'agirait, en effet, d'intégrer le besoin viscéral du narcissique voué à n'aimer que sa propre substance à la conscience rationnelle d'une nécessaire ouverture vers une forme de métissage régénérateur. Aussi la leçon prodiguée par le conte, *Bildungsroman* d'Adoniram, est-elle éminemment ambiguë. Dans une optique globale visant à régénérer le sang affaibli, deux postulations contradictoires se superposent : s'agit-il de se renouveler en puisant les ressources dans son propre sang, option suggérée par l'homogénéité organique du sang caïnite, l'union entre Adoniram et Balkis étant rendue envisageable par la reconnaissance de l'appartenance à une même famille ? ou alors d'admettre que l'amour humain passe par une irréductible altérité ? Encore une fois, la posture nervalienne est à cet égard éminemment ambiguë, oscillation pérenne entre ouverture momentanée vers ce qui est radicalement étranger et repli protecteur à destination des moiteurs intra-utérines familiales. Un constat s'impose toutefois : dès lors qu'elle vit, la femme-Galatée échappe irrémédiablement au regard pétrificateur que l'artiste-Pygmalion entend porter sur elle.

---

<sup>77</sup> *NPI II*, p. 738.

Après avoir évoqué très brièvement les enjeux que la déclinaison du champ sémantique de la dégénération implique sur le plan idéologique à l'époque de notre auteur et comment ce dernier se positionne par rapport à cette question, nous envisagerons successivement les deux options contradictoires mises en avant par le texte nervalien : en premier lieu, une affirmation hyperbolique quasi-fanatique en la nécessaire homogénéité divine du sang, en second lieu, à la suite d'une leçon à caractère transcendant -celle de Caïn puis celle de Dieu-, la prise de conscience d'une irréductible hybridation. Encore une fois, en mettant bout à bout deux théories rationnellement incompatibles, notre auteur suggère l'existence d'une solution analogique, virtualité au demeurant occultée à l'entendement humain.

### 3.3.2 La double postulation : homogénéité ou hybridité ?

#### 3.3.2.1 Le substrat idéologique.

« L'existence des dégénérés est un postulat de base, jamais critiqué [...] » affirme avec pertinence Alain Corbin dans le chapitre « La Rencontre des corps » qu'il a consacré à l'ouvrage collectif *Histoire du corps*<sup>78</sup>. Transposant l'hypostase du péché biblique en termes scientifiques, de nombreuses générations de savants à la suite de Buffon et de Carl von Linné : des idéologues des Lumières aux eugénistes français de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, se penchent avec passion sur la question des types primitifs humains et de leur supposée dégradation. A la typologie psychiatrique des « crétins » qui incarneraient ce principe de dégénérescence se conjugue à la suite d'un De la Mètherie le racialisme comparé, partant l'idée d'une hiérarchisation rationalisée des « espèces » humaines. Ainsi que le précise encore Alain Corbin, aussitôt après avoir évoqué le crétinisme:

Il convient de noter sa connivence avec les thèmes nouveaux de l'évolution des espèces et de l'hérédité. [...] si l'on se réfère à un type primitif quasi parfait, on aboutit à l'idée d'une dégénérescence possible de l'espèce : les dégénérés en sont des signes dangereux ; de plus, on a tendance à penser, ethnocentrisme obligeant, que le type parfait est l'homme blanc et à chercher les types dégénérés dans le reste de l'humanité. Ainsi se fait la jonction entre dégénérés et noirs par exemple<sup>79</sup>.

Comment notre auteur se positionne-t-il à l'intérieur du discours racialisé de son temps auquel il lui était impossible d'échapper, *a fortiori* dans le cadre d'une relation viatique en Orient ? Nous aimerions montrer que s'il adopte parfois une posture essentialiste, la méthode typologique étant passée à l'état d'axiome à son époque, voire de manière fort minoritaire

---

<sup>78</sup> Alain Corbin, « La Rencontre des corps », *Histoire du corps 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 299.

<sup>79</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 300.

certaines préjugés dépréciant par exemple les « négresses pures »<sup>80</sup>, tout son souci est au contraire de tenter de réparer la césure entre les races humaines. Si Nerval s'inscrit manifestement dans une conception polygéniste de l'humanité, pénétré par ailleurs de l'idée d'un antagonisme binaire entre les hommes, il n'adopte jamais, à l'inverse de nombreux théoriciens des races de son siècle, la morgue du dominateur conférant une supériorité à un Occident perçu comme civilisé à l'égard d'un Orient supposé dégénéré. Au rebours d'un William Lane lequel insiste abondamment sur la dégradation de tel ou tel type ethnique en Egypte -en particulier des Coptes- notre auteur ne s'appesantit pas sur la dégénérescence des divers groupes sociaux<sup>81</sup>. Rappelons à ce titre la leçon, certes pessimiste, prodiguée par le protagoniste de la nouvelle *Sylvie* : « L'homme se corrompt partout <sup>82</sup> ». Si de dégradation il est question, la chute est une donnée universelle.

### 3.3.2.2 De l'angéologie aux théories raciales.

« Tout dégénère ! »<sup>83</sup> déplore quant à lui le mélancolique Adoniram de *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*. En usant de ce terme, multipliant les déclinaisons de cette isotopie (« régénérer », « race dégénérée », etc.), Nerval s'inscrit donc *de facto* à l'intérieur d'une des préoccupations scientifiques les plus urgentes de son temps. Certes, ainsi que nous l'avons affirmé, notre auteur est fasciné par les traditions orphiques, lesquelles visent, par une série de révélations à caractère extatique, à restaurer l'homme déchu dans son essence divine. Le diariste du voyage ne cesse, en effet, de manifester son admiration à l'endroit des extasiés antiques -Corybantes, Cabires et dactyles- ou de leurs rejetons contemporains orientaux : les derviches tourneurs ou hurleurs. Toutefois, cette préoccupation constante émanant de la tradition angéologique, s'articule incontestablement chez lui à un discours de type « racial », notion aujourd'hui éminemment polémique et datée mais qu'il faut tâcher d'envisager dans toute la complexité (proto-)scientifique qu'une analyse idéologique de cette époque exige. L'un des enjeux majeurs de la réflexion nervalienne est l'idée qu'il faut passer par un acte sexuel non seulement symbolique mais physique pour permettre la régénération du sang dégradé. Le mysticisme swedenborgien s'articule alors aux conceptions d'un idéologue

---

<sup>80</sup> *NPI II*, p. 325.

<sup>81</sup> « The natural or innate character of the modern Egyptians is altered, in a remarkable degree, by their religion, laws, and government, as well as by the climate and other causes [...] », E.W. Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, vol. 1, London, Knight, 1836, p. 358. Nous proposons la traduction suivante : « Le caractère naturel ou inné des Egyptiens modernes est altéré à un niveau important par leurs religion, lois et mode de gouvernement aussi bien que par le climat ou encore d'autres facteurs [...] ». »

<sup>82</sup> *NPI III*, p. 563.

<sup>83</sup> *NPI II*, p. 673.

comme Virey lequel conçoit l'acte sexuel comme « la recherche du complément indispensable » qui viserait à rétablir « dans sa pureté le type altéré de l'espèce »<sup>84</sup>.

### 3.3.3 Nostalgie pour l'homogénéité divine du sang.

Ainsi que nous l'avons affirmé dans le sixième chapitre de notre première partie, les héros autofictionnels Hakem et Adoniram sont marqués par une forme moderne d'*hybris*, véritable fanatisme se manifestant en particulier par ce que l'on pourrait nommer un purisme absolu. Dans les premières phases des deux contes orientaux respectifs, l'un et l'autre apparaissent ainsi comme farouchement attachés à ce que le sang royal féminin -celui de Sétalmulc ou de Balkis- ne souffre aucun mélange. Adoniram impute en effet la faiblesse de la race humaine dont il se démarque à la mésalliance du sang et à l'exogamie. La nation hébraïque en particulier est l'objet de son opprobre : « Depuis tant de siècles que ce peuple sacrifie sur les hauts lieux et s'abandonne aux femmes étrangères, les générations abâtardies ont perdu la vigueur et l'énergie des aïeux »<sup>85</sup>. A ce constat fait écho le souhait chimérique du calife Hakem, amoureux de sa sœur :

Par la concentration de nos sangs divins, je voudrais obtenir une race immortelle, un dieu définitif, plus puissant que tous ceux qui se sont manifestés jusqu'à présent sous divers noms et diverses apparences<sup>86</sup>.

La rencontre des corps correspondrait alors aux retrouvailles de Narcisse-roi avec lui-même, phantasme d'un Pygmalion célébrant ses noces avec sa propre statue. Loin de s'apparenter à une posture ethnocentriste ni à un éloge de la race blanche aux détriments des autres peuples, ce purisme du sang relève bien plutôt d'une nostalgie régressive globale, arrimage à cette zone hypostasiée du narcissisme primaire dont le personnage nervalien ne parvient jamais à s'extraire totalement. Il est à ce titre extrêmement significatif que le développement de la diégèse des deux contes orientaux mette en scène l'effondrement des chimères des deux héros, le fantasme se fracassant aux limites imposées par le réel. Si Nerval éprouve bien une forme de nostalgie pour cette « race guerrière » dont les prolongements contemporains sont, en Orient, la race turque ou en Occident la noblesse franque, il sait très bien que sa mission est achevée, partant toute idée de purisme du sang. Citons, ainsi, les propos significatifs du Volney mis en scène dans *Le Marquis de Fayolle*:

---

<sup>84</sup> Julien-Joseph Virey, cité à l'article « Virilité » par Alfred Delveau, *Dictionnaire érotique moderne*, Paris, Union générale d'éditions, 1997, p. 53.

<sup>85</sup> *NPI II*, p. 677.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 531.

Ne niez pas, dit Chasseboeuf en s'animant, que les races militaires n'aient joué un beau rôle sur notre globe... Mais leur mission est finie. La destinée a frappé les plus nobles souches et il n'en reste plus que de faibles surgeons. La guerre et l'échafaud ont détruit cette race altière [...] <sup>87</sup>

En contrepoint à l'expression de cette nostalgie obsolète, Nerval ne méconnaît pas les dangers physiologiques liés à l'endogamie, dont le crétinisme représente l'expression la plus caractéristique. De manière générale, la leçon rationnelle du réel prouve au personnage nervalien l'irréductible impureté du sang, l'être humain se définissant *de facto* par son caractère composite. Notre auteur est donc clivé entre deux postures antagonistes : nostalgie régressive unitaire arcboutée au phantasme endogame et prise en compte de la réalité duelle présente, voire attrait centrifuge pour la diversité, la variété hybride, le contraste.

### 3.3.4 La leçon de dualité du réel.

#### 3.3.4.1 Obsolescence de l'endogamie.

Certes, la hantise forcenée exprimée par Hakem à l'idée de « prostituer le sang sacré » <sup>88</sup> correspond également à la volonté implicite de refuser toute reproduction de type sexuée. Revendiquer un amour de type adelphique comme c'est le cas pour Hakem, mais aussi, de manière implicite pour Adoniram ou encore pour le frère Francesco Colonna du *Songe de Polyphile*, équivaut indirectement à refuser de se séparer de cette part sacrée de soi, idéal absolu du narcissisme primaire. Loin d'accepter l'irréductible altérité qu'impliquerait la rencontre amoureuse, le héros nervalien figé dans son narcissisme, rêve littéralement de s'auto-reproduire. Ce fantasme autotélique est exprimé de la manière la plus significative dans un passage célèbre d'*Aurélia*. Ici, nul besoin de l'alibi d'une femme consanguine mais l'expression du fantasme de plus pur autoengendrement:

De puissants cabalistes [...] enfermaient, à l'approche de leur mort (Les nécromants) dans des sépulcres bien gardés où ils les nourrissaient d'élixirs et de substances conservatrices. Longtemps encore, ils gardaient les apparences de la vie, puis semblables à la chrysalide qui file son coton, ils s'endormaient quarante jours pour renaître sous la forme d'un jeune enfant qu'on appelait plus tard à l'empire <sup>89</sup>.

Or, tout indique la sclérose d'un tel système clos sur lui-même, l'autoreproduction paraissant inadaptée aux lois du monde réel ainsi que l'affirme le scripteur :

Cependant les forces vivifiantes de la terre s'épuisaient à nourrir ces familles, dont le sang toujours le même inondait des rejets nouveaux.

---

<sup>87</sup> *NPI I*, p. 1156.

<sup>88</sup> *NPI II*, p. 531.

<sup>89</sup> *NPI III*, p. 713.

Afin de se convaincre définitivement que Nerval était parfaitement conscient des dangers présentés par la consanguinité, il faut évoquer ce passage significatif d'un feuilleton rédigé dès 1840 pour *La Presse* où notre auteur brosse le tableau du « type » du réfugié protestant français en Allemagne, lequel conjugue à la pureté de la langue française classique des tares physiques imputables à l'endogamie :

Ce village est habité par les descendants des familles protestantes exilées par Louis XIV [...] les habitants ne se sont jamais mariés qu'entre eux [...] <sup>90</sup>

Certes, « le beau langage du XVII<sup>ème</sup> siècle s'est transmis dans toute sa pureté » mais le narrateur « doi(t) avouer malheureusement que cette population française de Dornshausen n'est pas physiquement brillante » poursuivant par ce constat : « il est vrai que jamais nous ne vîmes plus de bossus [...] et concluant : « cette race qui ne s'est jamais mélangée est grêle et rachitique comme la noblesse espagnole qui ne s'est jamais mariée qu'entre elle » <sup>91</sup>.

La dernière comparaison est révélatrice. S'il s'agit de célébrer la « merveilleuse » rencontre avec une langue inchangée, conservée à l'identique depuis deux siècles, découverte qui « vaut tout le voyage », notre auteur n'en prend pas moins acte de la dégradation physique de cette société isolée, dont les mariages consanguins sont comparables à ceux contractés par les Habsbourg austro-espagnols. N'érigions donc surtout pas Nerval en chantre assumé ni intransigent de la pureté raciale, ni d'une quelconque prépondérance des valeurs de la noblesse en dépit de sa nostalgie. Il n'a de cesse de répéter, d'une part, que le sang s'est déjà irrémédiablement mélangé; d'autre part, que la seule noblesse véritable est la « noblesse d'intelligence et la noblesse de courage » <sup>92</sup>. Telle est d'ailleurs la teneur de la leçon que reçoit Adoniram : dépasser l'idolâtrie de Pygmalion pour une ouverture vers l'altérité, sagesse ambivalente qu'il paie au demeurant par la mort.

#### 3.3.4.2 L'irréductible altérité.

La première partie du conte oriental nous présente un Adoniram statuaire figé dans la reproduction, affirmant de manière caractéristique :

Je reproduis les impressions que j'ai reçues de ces débris ignorés et des figures terribles et grandioses du monde ancien <sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>92</sup> *NPI I*, p. 345.

<sup>93</sup> *NPI II*, p. 694.

La métaphore archéologique traduit l'indépassable attachement régressif qui voue l'artiste narcissique à être figé dans le passé. Le lecteur apprend d'ailleurs que ces figures entrevues jadis et dont l'impression se maintient au présent appartiennent au « rêve de l'imagination en délire » du statuaire. Or, la rencontre avec Balkis le pousse à s'extirper des moiteurs caverneuses de son monologue régressif unitaire pour s'ouvrir vers l'altérité. La reine de Saba, allégorie du récit dans son aspect dynamique, propulse le personnage initialement statufié dans un monde marqué par le mouvement : linéarité d'une diégèse où s'impose un événement fondateur, inscription définitive et matérielle de soi en l'autre et de l'autre en soi qu'emblématise la maternité de Balkis. Certes, le narrateur nervalien ménage une grande ambiguïté à son récit : Adoniram ne croit-il pas retrouver en la reine de Saba l'actualisation terrestre de son univers narcissique ? Notons d'une part que le maître-ouvrier divinise la reine de Saba, la qualifiant de « déesse adorable et funeste »<sup>94</sup>, propos faisant écho à l'impression ressentie par Salomon, lequel « voyait s'animer à ses côtés l'idéale et mystique figure de la déesse Isis »<sup>95</sup>. Hypostase divine ou illusion trompeuse ? Ainsi que nous l'avons affirmé, nulle voix auctoriale configurante n'éclaire le lecteur, lequel, à l'image du narrateur, en est réduit aux conjectures. Cette hésitation, ce balancement sceptique entre adhésion et méfiance est programmé par le récit : relevons, ainsi, en premier lieu que la reine de Saba, en manifestant son admiration pour l'esthétique chimérique, semble reconnaître elle-même son appartenance commune à l'univers narcissique du héros. Notons par ailleurs que le merveilleux qui caractérise la seconde partie du récit : en particulier la scène de reconnaissance sous l'égide des forces transcendantes qu'emblématise l'oiseau Hud-Hud, paraît confirmer la consubstantialité originelle de Balkis et d'Adoniram. A rebours de cette reconnaissance unitaire, on constate cependant que par trois fois le monde duel du réel semble s'émanciper de l'univers encrypté du narcissisme primaire. A deux reprises en effet, réellement d'abord, symboliquement ensuite, Adoniram, conquis par la femme réelle, profane son idolâtrie antérieure :

Rentré dans le sanctuaire de ses travaux, il s'enferma seul, jeta les yeux sur une statue ébauchée, la trouva mauvaise et la brisa<sup>96</sup>.

De la même manière, il s'affirme prêt, afin de sonder la solidité de l'admiration exprimée par la reine, à « briser (s)on œuvre, la mutiler »<sup>97</sup>. La rupture entre le chimérique antérieur et le réel est consommée dans ce passage fondamental où le personnage voit s'effacer

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 737.

ses « chimères » à l'intérieur de l'enceinte sacrée du temple. Rappelons encore une fois cette séquence incontournable :

Son œil fixe essaya de percer les ténèbres ; mais la chimère grandit en s'effaçant, atteignit les combles du temple et s'évanouit dans les profondeurs des murs [...] <sup>98</sup>.

Corollaire est la leçon d'humilité et de courage prodiguée par l'aïeul Tubal-Kaïn au centre de la terre. Tandis qu'Adoniram s'était rêvé incréé capable de « tout concevoir [...] tout créer », refusant notamment d'assumer une quelconque origine, il est forcé d'admettre, frappé par son échec, qu'il procède d'une lignée. Si sa « race » est « supérieure » à la lignée adamique, elle n'en est pas moins fondamentalement hybride : les Caïnites selon Nerval se définissent en effet par leur nature composite, mi-partie du feu sacré qu'« Eblis, l'ange de lumière, a glissé dans (leur) sein » <sup>99</sup> mi-partie du limon dont Héva est constituée. Aux origines raciales de la lignée gît donc une faille : loin de la pureté absolue revendiquée par le statuaire, la nature même de son sang se caractérise par l'imperfection, la juxtaposition chimérique de deux essences incompatibles.

### 3.3.4.3 Questionnement sur la nature de l'héritage : réparation physique ou spirituelle ?

#### A) La religion nervalienne rêvée : une physique spirituelle.

Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle,  
Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant ? <sup>100</sup>

Ainsi qu'en témoigne la question rhétorique posée par le *Christ aux Oliviers* à un Dieu tragiquement muet, la thématique de la transmission est au centre des préoccupations nervaliennes : comment négocier la traversée de périodes considérées comme critiques afin de rattacher « l'avenir progressif au passé glorieux » <sup>101</sup> ? Sur le plan de la destinée individuelle, la question porte sur la nature de l'héritage à transmettre : est-il question de véhiculer une pneumatique spirituelle sacrée, cette « haleine immortelle » qu'évoque le Christ ou bien la transmission s'effectue-t-elle par le sang, partant par l'union physique des corps, impliquant alors toute une réflexion sur une forme appropriée d'appariement *génétique*, le terme étant à considérer dans son acception littérale ? Cette ambiguïté jamais levée est au cœur des enjeux de l'ultime conte oriental des *Nuits du Ramazan*. La rencontre entre la reine du matin et le roi des

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 764.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 723.

<sup>100</sup> « Le Christ aux Oliviers », *NPI III*, p. 649.

<sup>101</sup> *NPI I*, p. 348.

ouvriers se traduit en effet incontestablement par une inscription dans la matière, dans la « race », ainsi que le prouve cette affirmation prophétique de Balkis :

Mes rêves, mes pressentiments, d'accord avec l'oracle des génies, m'assurent de la durée de notre race, et j'emporte avec moi un gage heureux de notre hymen. Vos genoux recevront ce fils destiné à nous faire renaître et à affranchir l'Yémen et l'Arabie entière du faible joug des héritiers de Soliman<sup>102</sup>.

La régénération par l'hymen du sang « dégénéré » des Hémiarites se traduit ici en termes indéniablement physiques : un fils de chair et de sang est promis à Adoniram, père réel, amené à accueillir l'hoire sur des « genoux » indéniablement matériels ! L'oracle proféré par Balkis n'est toutefois pas sans présenter de singulières ambiguïtés. En effet, si les « corporations » « descendants d'Adoniram et de la reine de Saba » s'autodésignent par la périphrase « fils de la Veuve »<sup>103</sup>, comment pourraient-elles justifier d'une quelconque parenté de sang avec la race des Hémiarites ? En traversant les siècles, la question de l'héritage physique s'est muée en transmission spirituelle ou idéologique. Démocratisation des valeurs obsolètes de la noblesse du sang, pourrait-on affirmer avec justesse. Il n'en reste pas moins que Nerval juxtapose ici deux niveaux d'analyse non superposables : une réflexion nostalgique régressive sur les « races » et le sang, d'une part, et l'éloge d'une idéologie progressive, d'autre part. S'il ne s'agissait que de s'interroger sur la transmission purement idéologique ou spirituelle des idéaux propagés par les enfants de Kaïn dont la version moderne serait représentée par la Franc-maçonnerie, à quoi bon ces recherches circonstanciées sur les ancêtres et les lignées des deux héros du conte ?

Nerval aboutit bien, en définitive, à la mise en tension de deux options interprétatives mutuellement exclusives. Le lecteur, mis au défi, doit-il rechercher la postérité des deux monarques dans la généalogie des grandes dynasties royales existantes ou alors cette transmission est-elle purement symbolique ? La première option est suggérée par l'intervention d'un auditeur abyssinien du rhapsode, lequel rappelle que le Négus d'Ethiopie affirme descendre de Ménilek, fruit des amours de Salomon et de Makéda :

Le premier de nos rois d'Abyssinie s'appelait Menilek, et il était bien véritablement fils de Soliman et de Belkis-Makéda. Son descendant règne encore sur nous à Gondar<sup>104</sup>.

Or il est manifeste que cette hypothèse accréditant la survivance strictement physique du sang royal n'est pas corroborée par la diégèse du conte nervalien : selon cette dernière

---

<sup>102</sup> *NPI II*, p. 756.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 769.

<sup>104</sup> *NPI III*, p. 762.

version, à l'authentique Salomon historique a été substitué l'illégitime Adoniram que seule l'imagination nervalienne a instauré amant de la reine de Saba. Rien n'atteste dans le monde comme il va de la persistance physique du sang sacré. Aussi est-il significatif que la prédication de la reine de Saba, trop confiante en sa raison, soit erronée : jamais les « genoux » d'Adoniram, mort prématurément, ne pourront accueillir son héritier ! En proposant à son lectorat la juxtaposition aporétique de deux interprétations incompatibles de l'héritage du mythe : l'une littérale, l'autre symbolique, notre auteur met en scène la fracture toute moderne du rêve et de la réalité qu'un Baudelaire devait lui aussi déplorer. Au demeurant, la dimension argumentative du conte oriental nervalien s'apparente à une forme particulière d'*uchronie*, telle que Françoise Sylvos en définit les termes dans *L'Épopée du possible*<sup>105</sup>. Que se serait-il passé si la reine de Saba n'eût pas été subjuguée par le monothéisme hébraïque ? En développant par l'imaginaire une virtualité non actualisée par l'histoire, notre auteur établit un au-delà utopique, irréductible à la stricte rationalité, où les contraires seraient subsumés, en particulier la césure distinguant matière et spiritualité.

De manière générale, si l'on envisage l'œuvre nervalienne dans sa totalité, notre auteur, en élisant comme mythe emblématique la rencontre de Salomon et de la reine de Saba, remonte les siècles à la recherche d'un point de rupture : celui du corps et de l'esprit. En effet, s'il accorde autant d'importance à cette histoire vétérotestamentaire, c'est qu'elle met en scène un souverain : Salomon, à la fois sanctifié par la postérité et préfigurant la perfection christique selon une lecture patristique mais également inscrit de manière incontestable dans la matière, lui dont « les trois cents épouses et sept cents concubines » sont passées à l'état de proverbe si l'on en croit Charles Nodier<sup>106</sup>. On conçoit le profit que Nerval pouvait tirer d'un tel exemple aux virtualités extrêmement ambivalentes, tant dans une perspective néo-païenne que dans sa volonté jamais éteinte d'intégrer le christianisme au sein de son système syncrétiste. De fait, notre auteur ne cesse en effet d'affirmer son dessein de spiritualiser la matière à l'instar de la secte pythagoricienne ou de l'exemple fourni par le *menok* mazdéen : la religion nervalienne, telle qu'il la définit à de nombreuses reprises est en effet à la fois une métaphysique et une

---

<sup>105</sup> Relevons la définition proposée par Françoise Sylvos : « L'uchronie est une fiction historique consistant à remonter dans le passé pour y projeter une vision de la société conforme au projet littéraire et critique de l'auteur. » Elle insiste également avec pertinence sur un point spécifique : « La fiction futuriste [...] est bien, comme l'utopie dans l'histoire, déclenchée par la question : « Et si... ? » Mais la particularité de la fantaisie historique est de s'élaborer à partir d'un point de divergence -1812 et le séjour des troupes napoléoniennes à Moscou pour *Napoléon apocryphe*. L'utopie dans l'histoire procure au lecteur le sentiment de voir se déployer à partir de cette bifurcation, au lieu d'un monde, une histoire parallèle ou alternative. » (Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 352)

<sup>106</sup> Charles Nodier, *La Fée aux miettes*, *op. cit.*, p. 178.

physique ainsi qu'en attestent ces propos convaincus d'un article de la revue *L'Artiste* en date du 9 février 1845 :

[...] nous repoussons de toute notre force la tendance matérielle qui serait dépourvue de croyance et de symbole, et qui, honorant le travail, n'en rapporterait pas la glorification aux intelligences célestes<sup>107</sup>.

### B) Glorification païenne de la chair ou réparation de la matière déchue ?

En définitive, le récit nervalien propose à son lecteur une leçon double et en apparence contradictoire. Par l'exemple d'un coût effectivement réalisé, le mythe de la reine de Saba s'apparente en premier lieu à un éloge païen d'une chair restaurée dans sa sacralité, absoute du péché adamique. Il n'en reste pas moins que la rencontre des corps reste prohibée sous le soleil d'Adonaï, c'est-à-dire dans le monde réel marqué par l'imperfection. Sitôt les amours terrestres consommées, la mort frappe l'amant rebelle à la loi du Père. A la tentative consistant à sanctifier la chair qui est le rêve païen de notre auteur succède une mort vraisemblable et nécessaire, laquelle glorifie définitivement le corps en l'émondant de tout aspect matériel. De manière symbolique, la mort, ultime stade d'une initiation en deux temps, transforme en effet les deux amants éphémères en figures parentales, bornes fondatrices de la franc-maçonnerie spéculative. Certes, le mythe de la reine de Saba s'inscrit donc dans une aspiration consistant à glorifier la matière mais jamais la culpabilité pesant sur cette dernière ne semble pouvoir être conjurée.

En contrepoint à la volonté néo-païenne visant à absoudre la chair se dessinent également les linéaments d'une leçon d'expiation. Seule la mort représenterait en effet la possibilité pour Adoniram de faire fusionner l'image antérieure dont il ne parvient jamais à se défaire et son incarnation terrestre, irréductiblement imparfaite. Loin de bafouer le mythe biblique, Nerval semble au contraire en reproduire les structures profondes. En effet, les Pères de l'Eglise ont eux aussi interprété le mythe de la reine de Saba comme une initiation en deux temps. Figure de la gentilité, la reine des Sabéens répare dans un premier temps la faute païenne en rencontrant le roi monothéiste Salomon. A ce stade toutefois, antérieur à l'avènement christique, aucun des deux monarques ne peut prétendre au statut de *perfectissimus* selon une lecture téléologique et néotestamentaire des écritures<sup>108</sup>. La venue du Christ que préfigurent ces

---

<sup>107</sup> *NPI I*, p. 902.

<sup>108</sup> Alexandre Cizek évoque Salomon en ces termes, le rapprochant d'Alexandre : « Pourtant, à la différence des « perfectissimi » qu'ils préfiguraient, ils restent essentiellement des êtres ambivalents et cela sur plusieurs plans [...] Ils conjuguent l'éphémère avec l'éternel : au zénith de leur vie, ils furent serviteurs et familiers de Dieu, au nadir, ils devinrent des « potentes terrae » d'une démesure funeste. », « La rencontre de deux « sages » : Salomon le « Pacifique » et Alexandre le Grand dans la légende hellénistique et médiévale », *Images et signes de l'Orient*

deux figures vétérotestamentaires correspond ainsi à une transfiguration. En effet, selon la lecture typologique de Northrop Frye, tout personnage biblique doit être envisagé en relation avec le Christ. A ce titre, Salomon peut être considéré comme une version imparfaite de Jésus ainsi qu'en atteste Matthieu :

La reine de Saba se lèvera lors du Jugement avec cette génération et elle la condamnera, car elle vint des extrémités de la terre pour écouter la sagesse de Salomon, et il y a plus ici que Salomon<sup>109</sup>.

En ce qui concerne la reine de Saba, confondue avec la fiancée du *Cantique des Cantiques* et figurant l'Eglise selon la lecture patristique, la venue du Christ consiste à la laver de ses péchés. L'emblématique noirceur de la Sulamite, assimilée à la reine des Sabéens dès lors nécessairement éthiopienne, symbolise son imperfection. Sans doute Nerval avait-il lu les écrits de Nil d'Ancyre, en particulier la parabole suivante :

Sous ma peau d'Ethiopienne, a été révélée une extraordinaire beauté qui resplendira dans le bain nuptial. Alors dans la piscine du baptême, quand il m'aura lavée, celui qui « blanchit comme neige les péchés qui étaient comme pourpre », je remonterai splendide et pure, m'étant débarrassée dans l'eau de ma sombre qualité accidentelle<sup>110</sup>.

Notre auteur écrit quant à lui dans un manuscrit non publié :

Je voudrais la laver dans une piscine grande comme l'Océan -des idées d'expiation- Le Monde ne pardonne pas<sup>111</sup>.

Démarcation manifeste du texte précédent, cet extrait nervalien vraisemblablement contemporain de l'écriture d'*Aurélia* témoigne de l'intense conscience manifestée par notre auteur de l'état de péché pesant sur la matière. La femme dont il est question et qui renvoie par la référence intertextuelle implicite à la reine de Saba symbolise l'état de péché que le je, nouveau Christ, entend rédimier. Loin de glorifier l'innocence d'une chair païenne, cette autre inscription nervalienne à l'intérieur du mythe de la reine orientale témoigne au contraire d'une conscience coupable : la matière frappée d'opprobre et dont la femme est l'allégorie doit être réparée. Nul doute, encore une fois, que l'interprétation psychanalytique que nous avons développée dans le chapitre précédent (2,1) ne puisse apporter un complément à la lecture mythocritique. Derrière la dichotomie exprimée ici entre l'exubérance païenne et la conscience du péché se lit en filigrane un conflit intrapsychique. Ainsi que nous l'avons exprimé, d'une

---

dans *l'Occident médiéval (littérature et civilisation)*, *Senefiance* 11, Aix-en-Provence, C.U.E.R. M.A., Université de Provence, 1982, p. 77-78, cité par Aurélia Hetzel, *op. cit.*, p. 183.

<sup>109</sup> *Evangile de Matthieu*, XII, 38-42.

<sup>110</sup> Nil d'Ancyre, *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, §13, trad. M.G. Guérard, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n°403, 1994, p. 153-154.

<sup>111</sup> « Voyage d'Italie Panorama », *NPI III*, p. 777.

part, le rapport du mélancolique à l'objet perdu est hautement ambivalent, confinant à la prédation. Sur le plan plus strictement biographique, d'autre part, nous avons pu suggérer que Nerval condamnait fantasmatiquement tout amour sexué. Rappelons, en effet, que c'est bien l'option élue d'une telle forme d'amour -préférence accordée au père sur le fils, partant de l'amour sexué sur l'amour maternel- qui a symboliquement causé la mort de la mère de notre auteur.

La teneur de la leçon morale prodiguée par *l'Histoire de la reine du matin* est donc fondamentalement ambiguë, dialogique au sens bakhtinien du terme : est-il question de glorifier le paganisme ici et maintenant en restaurant l'innocence prélapsaire de la matière ou à l'inverse, partant d'une indépassable culpabilité, œuvrer à réparer son imperfection, rejetant dans l'au-delà sa glorification ?

La tension qui met aux prises désir païen de restauration d'une matière sacrée et conscience rationnelle coupable de l'impossible actualisation d'un tel rêve a partie liée avec la question complexe de l'imagination. L'imagination, donc, dont la reine de Saba représenterait jusqu'à un certain point l'allégorie, trouve-t-elle ainsi sa place dans ce monde-ci dont elle représenterait la *réparation* compensatoire ou s'apparente-t-elle à un mirage fallacieux, porteur de confusion ou de folie ? En ébauchant une réflexion sur la place historique intertextuelle occupée par Nerval dans la réécriture postrévolutionnaire du mythe, nous voudrions amorcer une réflexion éminemment modeste sur les enjeux liés à cette question fondamentale.

#### 4 Mise en perspective intertextuelle: grandeur et décadence de l'imagination de Nodier à Flaubert.

Elle est l'analyse, elle est la synthèse<sup>112</sup>.

La reine de Saba est emblématique d'un imaginaire oriental tout droit sorti des *Mille et une nuits* traduits au XVIIIème siècle par Galland. En cette première partie du XIXème siècle, elle peut même être considérée comme l'allégorie d'un certain type d'imagination. Avant d'entamer toute réflexion, il nous faut auparavant esquisser une définition de ce concept complexe. Nous nous fondrons donc sur la double définition proposée par Jeanne-Marie Baude, laquelle effectue un *distinguo* entre imagination et imaginaire:

J'entends pour ma part l'imagination dans le sens classique, comme faculté de se représenter des objets en leur absence, ou de se figurer des idées abstraites. Quant à l'imaginaire, je le conçois

---

<sup>112</sup> Charles Baudelaire, « La Reine des facultés », *Œuvres complètes*, Ed. Arvensa, p. 695.

comme un trésor, à la fois personnel et collectif, de désirs, de rêves, de fantasmes, de symboles et de mythes, trésor qui ne cesse de s'enrichir par la création artistique<sup>113</sup>.

Nous compléterons cette définition par la fameuse conception baudelairienne qui accentue le caractère démiurgique de l'imagination :

Elle est l'analyse, elle est la synthèse [...]. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau [...]<sup>114</sup>

En analysant de manière successive le traitement contrasté réservé par Nodier, Nerval puis Flaubert au mythe de la reine yéménite, nous envisagerons de quelle manière chacun des trois auteurs articule ces deux concepts complémentaires d'imaginaire et d'imagination. En d'autres termes, comment en utilisant l'imaginaire, c'est-à-dire un trésor de bibliothèque, donner -ou non- sens au monde ?

Ces éléments de définition posés, il nous faut à présent effectuer un rappel historique sommaire. Si la période préromantique et romantique loue de manière paradoxale les vertus de l'imagination, on assiste de 1832, date de la publication par Nodier de la *Fée aux miettes*, à 1849, première version de la *Tentation de Saint-Antoine* par Flaubert, à une progressive remise en question de cet éloge paradoxal auguré outre-rhin par Kant ou Novalis. Nous voudrions montrer qu'une réflexion sur les enjeux véhiculés par la convocation du mythe de la reine de Saba passe nécessairement par une contextualisation historique, ici en particulier intertextuelle. Nous aimerions également analyser en quoi une telle mise en perspective permet de souligner encore davantage la spécificité nervalienne, en particulier dans son rapport ambivalent à la notion d'imagination. Alors que pour le Nodier de la *Fée aux miettes*, l'imagination envisagée d'un double point de vue social et religieux représente le contrepoint indispensable à la médiocrité du réel ; pour Flaubert, dix-sept ans plus tard, il s'agit d'envisager les séductions de l'imaginaire comme autant de tentations païennes incapables de conférer au monde une quelconque stabilité ontologique. La fantaisie humoristique qui caractérisait Nodier se charge alors d'un poids satirique implicite. Incontestablement, la représentation positive de la reine des Sabéens augurée par le conservateur de l' Arsenal se dégrade au cours du temps : alors que le *dériseur sérieux* fait triompher au terme de son récit les valeurs compensatoires de l'onirisme dont elle est l'emblème, le jeune Flaubert l'inscrit dès 1849 dans la succession des illusions fallacieuses qui obsèdent le vieil anachorète Saint-Antoine. De manière significative, les

---

<sup>113</sup> Jeanne-Marie Baude, « Plaidoyer pour l'imagination », Mémoires de l'Académie nationale de Metz, 2011, p. 107.

<sup>114</sup> Charles Baudelaire, *Idem*.

diverses versions du mythe proposées par Nerval des années 1830 à 1854, prenant donc place entre Nodier et Flaubert, sont à l'image de cette position intertextuelle médiane. Si notre auteur tel un démiurge tâche à l'instar d'un Baudelaire de conférer une unité au monde par le biais d'une imagination analogique, il n'est pas sans exprimer de profondes réserves à l'égard de sa propension chronique à utiliser ses chimères livresques comme un viatique d'interprétation du monde.

En définitive, chacun de nos trois auteurs tente à sa manière de conjurer une même absence : celle de l'image fixe et stabilisatrice de ce dieu chrétien déchu -autorité centralisatrice- dont la révolution a sapé les assises. Sans prétendre effectuer d'aucune sorte une étude intertextuelle exhaustive, nous envisagerons en quoi les trois versions successives du mythe entendent chacune réparer cette absence fondatrice, posant l'image de la reine orientale comme une virtualité -onirique ou trompeuse- de substitution. Si le mythe religieux met en scène une conversion ou une réparation, le mythe littéraire sonde la possibilité de rédemer par une image puisée dans la culture, dans l'imaginaire donc, l'imperfection du réel.

#### 4.1 De Nodier à Nerval : la question de l'espace imaginaire.

##### 4.1.1 La Fée aux miettes ou l'éloge paradoxal.

Nodier est le premier des auteurs postrévolutionnaires à s'être emparé du mythe de la reine de Saba. Sans réécrire le scénario biblique, il en transpose librement les enjeux ainsi que le précise Aurélia Hetzel :

C'est par l'intermédiaire d'une réincarnation que s'opère ici la réécriture puisque l'épouse du charpentier Michel, la fée aux miettes, une vieille mendicante de Grandville se révèle être Belkiss, la reine de Saba, veuve de Salomon<sup>115</sup>.

Les raisons qui ont poussé Charles Nodier à élire le mythe de la reine des Sabéens sont en premier lieu d'ordre sociohistorique. Traumatisé par la terreur dont selon certains témoignages il aurait été témoin des exactions, il lui est nécessaire d'inventer par le biais d'une imagination créatrice une zone idéale affranchie des contingences humaines. Quoi de plus fabuleux voire chimérique qu'invoquer les mânes de cette reine excentrée tant dans l'espace que dans le temps ? C'est donc en termes d'espace compensatoire qu'il faut appréhender la géographie narrative de Nodier telle qu'il la définit dans son ouvrage théorique *Du Fantastique en littérature* en évoquant une certaine catégorie d'hommes :

---

<sup>115</sup> Aurélia Hetzel, *op. cit.*, p. 452.

Il faut à ceux-là une région inaccessible aux mouvements tumultueux de la foule pour y placer leur avenir. Cette région, c'est la foi pour ceux qui croient, l'idéal pour ceux qui songent, et qui aiment mieux, à tout compenser, l'illusion que le doute<sup>116</sup>.

Transformer le monde selon une vision démiurgique fantastique ou merveilleuse est non seulement chez l'homme une faculté innée mais encore un impératif de survie, en particulier dans les périodes critiques de décadence où l'auteur se croit plongé :

Voici ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui fait de lui la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation ; car si l'esprit humain ne se complaisait pas encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait une révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide<sup>117</sup>.

Comment rédimier la bizarrerie grotesque du réel ? Tel est l'un des enjeux majeurs du conte fantastique *La Fée aux miettes*. En prenant appui sur les traditions hébraïques, préislamiques ou éthiopiennes qui confèrent à la reine de Saba des attributs animaliers, le narrateur affuble le personnage éponyme du conte, clocharde naine de Grandville en Normandie, de deux dents proéminentes. Elle est par ailleurs affectée d'une claudication qui n'est pas sans rappeler une autre reine fabuleuse que l'imaginaire populaire a pu rapprocher de la souveraine yéménite : la médiévale reine *pédauque* au célèbre pied d'âne<sup>118</sup>. Tout se passe comme si Michel le charpentier, nouveau Salomon, se chargeait, à travers une progressive initiation spirituelle du regard, de réparer la monstruosité de sa compagne, tel le roi bâtisseur épilant le mollet velu de Balkis.

L'espace symbolique du conte nodiérien, dont les appartements en chambre double de la fée aux miettes représentent l'allégorie, subit au cours de la diégèse une mutation symbolique. Durant la majeure partie du conte, l'espace est strictement clivé entre le réel et l'idéal. Aussi la porte ouvrant sur la chambre de la naine grotesque est-elle hermétiquement fermée. Ainsi que l'affirme Aurélia Hetzel :

[...] la fée est double, une partie le jour, une partie la nuit ce qui fait dire à Michel : « on n'a pas à se plaindre de sa destinée quand on passe les nuits à vivre d'amour avec Belkiss, et les jours à étudier avec la fée aux miettes »<sup>119</sup>.

Or, le conte compensatoire de Nodier revendique l'existence d'une surréalité où la beauté serait consubstantielle à la sagesse. La suprême science consisterait alors à réunir le rêve

---

<sup>116</sup> Charles Nodier, « Du Fantastique en littérature », *Rêveries littéraires, morales et fantastiques*, Bruxelles, Méline, 1832, p. 98.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>118</sup> Voir à ce sujet les précisions d'Aurélia Hetzel, *op. cit.*, p. 209-221.

<sup>119</sup> Aurélia Hetzel, *op. cit.*, p. 455.

et la réalité par le miracle d'un amour transcendant. Au clivage de l'espace se substitue alors la symbiose : l'ancestrale fée aux miettes caractérisée par la sagesse n'est autre que la divine Belkiss.

L'un des enjeux du conte nodiérien est donc assurément rhétorique : il s'agit, selon une perspective empruntée au baroque, de faire progressivement vaciller les certitudes de son lecteur, rendant indécises les frontières du réel et de la fantaisie. Si d'initiation il est question, elle ne concerne ainsi pas moins ce dernier que le héros du *Bildungsroman*. Dès la préface, Nodier affirme son parti-pris :

C'est que pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et qu'une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire<sup>120</sup>.

En jouant en fantaisiste sur l'indissociation entre le réel et l'imaginaire, la sagesse et la folie, Nodier érige le paradoxe en doxa, la chimère en surréalité. Telle est ainsi la fonction du portrait de Belkiss, enchâssé dans un médaillon. Produit par l'imagination créatrice de la naine de Grandville, cette image idéalisée se substitue au réel au terme de l'initiation. Certes, selon la raison humaine, Michel le charpentier, enfermé dans l'asile de Greenock en Ecosse, doit sans doute être classé parmi les monomaniaques. Il n'en reste pas moins que Nodier dénoue un récit tout à la gloire du paradoxe, éloge paradoxal de la folie ainsi que le précise Ada Myriam Scanu :

L'ambiguïté reste jusqu'à la fin. Mais Nodier veut plus : la fin est une sorte de victoire de la folie, la démonstration qu'à travers elle on accède à l'infini<sup>121</sup>.

Ce nouvel éloge de la folie auquel nous convie Nodier relève donc d'une posture éthique de résistance au prosaïsme moderne. Par bien des aspects, Gérard de Nerval partage les conceptions artistiques et pourrait-on dire existentielles de celui qu'il qualifie de « tuteur littéraire »<sup>122</sup>. Nul doute qu'il ne se soit en partie inspiré de l'ouvrage de son aîné pour rédiger *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*. En ce qui concerne plus précisément l'imagination, notre auteur se démarque cependant nettement du point de vue de ce dernier.

#### 4.1.2 De Nodier à Nerval : l'ambivalence du feu.

---

<sup>120</sup> Charles Nodier, *op. cit.*, p. 11.

<sup>121</sup> Ada Myriam Scanu, [http://www.rilune.org/images/Fantastique/Litteraire/Scanu\\_Litteraturefantastique.pdf](http://www.rilune.org/images/Fantastique/Litteraire/Scanu_Litteraturefantastique.pdf)

<sup>122</sup> Mentionnant les trois derniers conservateurs de la bibliothèque de l'Arsenal, Nerval évoque Nodier en ces termes : « [...] le second, si spirituel et si bon...qui fut un de mes tuteurs littéraires [...] ». Un renvoi en bas de page indique son nom : « Nodier ». (*NPI III*, p. 475)

Comme nous l'avons affirmé, l'espace symbolique nervalien pourrait être défini comme le terrain de lutte entre deux forces antithétiques, antagonisme entre deux stades exclusifs du développement psychique si l'on suit la leçon freudienne. La survenue au sein d'un réel régi par la rationalité d'une irrépressible nostalgie pour la toute-puissance narcissique produit en effet ce que le fondateur de la psychanalyse dont nous relevons à nouveau les propos nomme l'*Inquiétante étrangeté*, dont l'une des manifestations littéraires est le motif du double :

Mais ces représentations ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant comme du primitif ; avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant (*unheimlich*) avant-coureur de la mort<sup>123</sup>.

Le monde de l'image, radicalement antérieur, se heurte violemment aux limites du réel. La divergence entre Nodier et Nerval est donc ici manifeste. L'espace compensatoire nodiérien, jouant sur la possibilité baroque de substituer la « région » imaginaire au réel, apparaît en définitive comme harmonieux. L'espace nervalien, éminemment labile, objet de tous les *épanchements*, peut en revanche être défini comme une zone agonistique où les forces luttent entre elles. Certes, nul autre que notre auteur n'est davantage attiré par les charmes de l'imagination, attrait irrépressible pour cette grotte primitive, montagne de Kaf ou encore caverne libanaise dans laquelle Adoniram puise son inspiration. Ce regret exprimé pour l'unité sémantique perdue se traduit par une posture démiurgique consistant à tenter selon la méthode des correspondances à abolir la disparate du monde, cherchant à l'image de Baudelaire l'éternité dans le provisoire tel que l'éprouve le mangeur de haschisch<sup>124</sup>. Au demeurant, c'est en raison même de son irrépressible pouvoir de séduction que notre auteur se montre éminemment méfiant à l'égard des charmes trompeurs de l'imagination. Le démon de l'analogie représente en effet une hantise chez Nerval, en particulier dans les phases paranoïaques de sa maladie où ce dernier apparaît comme la preuve tragique d'une malédiction. Contrastant avec l'affirmation du scripteur d'*Aurélia*: « [...] je crois que l'imagination n'a rien inventé qui ne soit vrai »<sup>125</sup> on pourra s'intéresser à ces notes manuscrites très révélatrices :

[...] celui que l'imagination fait dévier le plus dans ses voies incertaines, il suit comme un pauvre enfant perdu cette folle reine aux cheveux blonds, l'esprit s'use à tourner sur lui-même et développe avec excès une sorte de sensibilité fébrile et nerveuse en dépit du bon sens<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 236.

<sup>124</sup> Charles Baudelaire, « Du Vin et du Haschich », *Petits poèmes en prose, Les Paradis artificiels*, Paris, Lévy, 1869, p. 375.

<sup>125</sup> *NPI III*, p. 717.

<sup>126</sup> « Fragments sur l'amour », *NPI III*, p. 768.

On ne saurait être plus explicite : à rebours de l'éloge paradoxal de Nodier, notre auteur semble reprendre la classique diatribe de Malebranche, lequel personnifiait et féminisait l'imagination ainsi que son pouvoir de séduction en l'évoquant en ces termes : « une petite folle qui se plaît à faire la folle »<sup>127</sup>. Notons par ailleurs que loin d'ouvrir sur un espace compensatoire extérieur, elle conduit le sujet à s'enfermer sur lui-même, voire à ne considérer le monde que comme un terrain d'expression à son psychodrame intime. Derrière les charmes de l'imagination se cachent donc les chimères d'une folie que Nerval à l'inverse de Nodier a expérimentées sur le mode clinique. S'éprendre en plein XIX<sup>ème</sup> siècle de la mythique reine de Saba témoigne de cette confusion toujours possible entre deux univers, incapacité notoire à dissocier fiction et réalité que confesse le narrateur de *La Bohème galante* :

Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites tourmentait mes nuits...<sup>128</sup>

A la vacuité de l'image absente -celle du visage maternel jamais contemplé- notre auteur substitue l'image culturelle, souvenir-écran qui prend tantôt les traits des blondes de Gozzi tantôt l'aspect de la Judith du Caravage, de la Modestie de Greuze ou de manière récurrente d'une reine de Saba aux traits éminemment changeants. Cette image fantasmatique, de seconde main pourrait-on dire, souvenir-écran chargé de figurer l'intime, est ensuite projetée dans le monde réel. Substitut artificiel au vide, l'image culturelle tient alors lieu de réalité. On conçoit évidemment tout le danger de cette propension chronique à la projection identificatoire.

En définitive, la conception que Nerval s'était forgée du concept d'imagination est extrêmement ambivalente : si son désir réclame l'existence d'un monde imaginaire, sa raison sait fort bien qu'il est illusoire de prendre « au sérieux les inventions des poètes »<sup>129</sup>. On retrouve donc dans la pensée nervalienne ce besoin viscéral de consolation qui le rapproche de la fantaisie de son mentor Nodier ainsi qu'une propension à l'analogie par laquelle il se rapproche de Baudelaire. On peut par ailleurs identifier dans son traitement contrasté voire contradictoire du mythe de la reine yéménite des similitudes avec la version grimaçante qu'en propose Flaubert. Derrière l'image toujours positive de la reine de Saba se cache son revers diabolique sous la forme du mythe de Pandore, lequel sera repris tant par Nerval que par son cadet, lequel amalgame les deux mythes.

---

<sup>127</sup> Malebranche, « Premier entretien », *Œuvres de Malebranche*, éd. de Jules Simon, Tome 1, Paris, Charpentier, 1871, p. 3.

<sup>128</sup> *NPI III*, p. 241.

<sup>129</sup> *NPI III*, p. 696.

#### 4.2 La reine de Saba flaubertienne ou « une bibliothèque vertigineusement déchaînée »<sup>130</sup>.

Après Nodier et Nerval, Flaubert s’empare lui aussi du mythe de la reine de Saba. Cette figure apparaît en effet dans les trois versions principales de sa *Tentation de Saint-Antoine*, « œuvre de toute (une) vie », dont la première version aboutie date de 1849. Notons d’emblée qu’à l’inverse de ses deux prédécesseurs, le jeune Rouennais n’axe pas son ouvrage autour du mythe de la reine orientale : sa survenue ne constitue en effet qu’un épisode parmi les multiples tentations qui obsèdent le vieil ermite. Il faut d’ailleurs immédiatement préciser que cette version représente sans doute l’une des plus négatives jamais écrites du mythe. Ici, nulle rencontre véritable, ni révélation ni conversion. Alors que Nodier ou Nerval préservaient jusqu’à un certain point le caractère positif que la Bible conférait au personnage, Flaubert le charge d’un aspect littéralement diabolique. Ainsi que le précise Jeanne Bem :

[Flaubert] joue sur le sens du mot latin temptare, essayer, sonder. Temptare, tenter, est seulement un sens dérivé du précédent. La reine de Saba est venue sonder le savoir de Salomon, et non sa résistance à la séduction ! mais que l’épreuve du savoir soit une tentation nous met sur la voie de la vraie nature de ce savoir<sup>131</sup>.

Allégorie du mystère de la féminité et de la sexualité, la reine de Saba flaubertienne incarne également la chimère de la connaissance ou plus précisément cette superstition romantique consistant à conférer à l’imagination créatrice le pouvoir de synthétiser la diversité du monde. Contemporain d’un Baudelaire pour qui, à l’inverse, l’imagination « reine des facultés » représente « l’analyse » et la « synthèse », Flaubert met en question par l’intermédiaire d’une créature issue de l’imaginaire livresque toute possibilité d’accéder à un sens transcendant. Ce sont, ainsi, tous les fantasmes unitaristes des zéloteurs isiaques que le fouet de sa satire bat en brèche. Relevons, ainsi, l’un des passages les plus fameux de *la Tentation* :

Toutes celles que tu as rencontrées, depuis la fille des carrefours chantant sous sa lanterne jusqu’à la patricienne effeuillant des roses du haut de sa litière, toutes les formes entrevues, toutes les imaginations de ton désir, demande-les ! Je ne suis pas une femme, je suis un monde. Mes vêtements n’ont qu’à tomber, et tu découvriras sur ma personne une succession de mystères<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Paul Valéry, « La Tentation de (saint) Flaubert », « Etudes Littéraires », *Variété, Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 616.

<sup>131</sup> Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l’œuvre de Flaubert. Etude de la Tentation de Saint-Antoine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 101.

<sup>132</sup> Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, Deuxième édition, Charpentier, Paris, 1871, p. 56.

Il est manifeste que le jeune Flaubert parodie ici *l'Âne d'or* d'Apulée et la fameuse prosopopée de la déesse Isis, passage de prédilection de toute la génération des auteurs romantiques. Le travail opéré par l'imagination romantique consisterait ainsi à soulever la succession des voiles de la déesse myrionyme afin d'espérer contempler au terme de l'initiation un « original éblouissant »<sup>133</sup> pour reprendre l'expression nervalienne. Or, le caractère grotesque de la reine flaubertienne, proche de l'animalité, discrédite cette démarche gnostique. Il est fort probable, ainsi, que cette succession de voiles, que ce monde promis ne dissimulent en définitive que le néant. Ainsi que l'affirme Jeanne Bem :

La Reine de Saba est à Antoine ce qu'Hélène est à Faust dans le *Second Faust*. [...] Créatures de l'imaginaire, Hélène et la reine de Saba sont vouées à s'évanouir quand on les touche : « Elle étreint Faust ; l'être corporel disparaît ; sa robe et ses voiles restent dans les bras de Faust. » « Mais sa robe traînant, qui s'allonge par derrière à mesure qu'elle s'en va, arrive comme un flot aux sandales de saint Antoine. Il pose le pied dessus : tout disparaît »<sup>134</sup>.

Si la reine de Saba représente une version parodique d'Isis, elle est également apparentée à un autre mythe féminin, celui-là extrêmement négatif : celui de Pandore. Relevons, ainsi, cet extrait significatif :

Mais si tu savais ce que j'ai dans ma petite boîte ! Retourne-la, tâche de l'ouvrir ! Personne n'y parviendrait ; embrasse-moi ; je te le dirai [...]»<sup>135</sup>

De la même manière que le voile isiaque ne referme que du néant, l'espace symbolique contenu dans la boîte de Pandore est sans doute également vide : Isis et Pandore ne représentent en effet que le duo antithétique d'une même nullité. En caricaturant ces figures mythiques, Flaubert exorcise sa propre tendance à doter de réalité un monde imaginaire strictement issu des rayons d'une bibliothèque. Ainsi que l'affirme Paul Valéry : « Flaubert fut toujours hanté par le démon de la connaissance encyclopédique, dont il a essayé de s'exorciser en écrivant *Bouvard et Pécuchet* »<sup>136</sup>.

Si la gnose isiaque romantique que Baudelaire nomme l'imagination créatrice ouvre sur la possibilité de synthétiser la diversité, impliquant une dimension verticale, transcendante du savoir, la reine de Saba flaubertienne ne décolle pas quant à elle de la surface du monde. De manière significative, elle se contente de le décrire en propriétaire terrienne. Reine donc de ce monde, elle énumère ses diverses possessions. Or, cette juxtaposition congestive de présents

---

<sup>133</sup> *NPI III*, p. 543.

<sup>134</sup> Jeanne Bem, *art. cit.*, p. 85.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>136</sup> Paul Valéry, *Variétés, op. cit.*, p. 617.

exotiques précieux<sup>137</sup>, cette rhétorique accumulative ne débouche sur aucune synthèse. L'encyclopédisme issu d'une culture purement livresque n'autorise aucune transcendance, n'a aucun pouvoir sur le monde comme il va. En refusant toute conclusion, tout dénouement à l'épisode, Flaubert rejette donc *in fine* l'existence d'un quelconque espace imaginaire, arrière-monde sur lequel la génération romantique fondait bien des espoirs. De manière logique, *la Tentation de Saint-Antoine* augure ce livre sur « rien » que sera *Madame Bovary*.

### 4.3 Ambivalences nervaliennes : de Balkis à Pandora ou la mise en abyme de l'imagination.

#### 4.3.1 La bibliothèque ou le monde.

La volonté démiurgique de comprendre le monde au sens kantien du terme par le vecteur de l'imaginaire culturel est évidemment elle aussi au cœur de la problématique nervalienne. De la même manière que les hallucinations du solitaire flaubertien émanent de son livre, notre auteur est constamment tenté de lire le réel à travers un livre déjà écrit. Telle est le sens de la confession du préfacier des *Illuminés*. Evoquant la « bibliothèque de (s)on oncle », il précise :

[...] j'ai tout jeune absorbé beaucoup de cette nourriture indigeste ou malsaine pour l'âme ; et plus tard même, mon jugement a eu à se défendre contre ces impressions primitives<sup>138</sup>.

Certes, le narrateur-personnage de la nouvelle *Sylvie* se fait fort de « tâche(r) d'oublier les livres », il n'en reste pas moins que c'est par les mythes, les légendes, donc un réservoir culturel, en particulier ésotérique assimilé de longue date, que notre auteur appréhende le réel. De manière significative, cette « masse énorme de livres entassés et oubliés au grenier », « pourris » dans les oubliettes de la mémoire et dont il faudrait se « délivrer », évoquée en 1852, fait retour dans l'ultime nouvelle nervalienne : *Aurélia*. La bibliothèque transplantée alors dans une chambre de la maison de santé du docteur Blanche, « tour de Babel en deux cents volumes »<sup>139</sup> reste encore le moyen d'accès privilégié -voire unique- à la connaissance et à l'action. Si notre auteur est éminemment conscient des charmes dangereux de cet enfer de papier, il lui est manifestement impossible de s'en émanciper comme le suggère la structure circulaire en chiasme parfait de la fameuse sentence suivante :

---

<sup>137</sup> Citons une de ces périodes accumulatives les plus significatives : « Voilà des colliers, des agrafes, des filets, des parasols, de la poudre d'or de Baasa, du cassiteros de Tartessus, du bois bleu de Pandio, des fourrures blanches d'Issedonie, des escarboucles de l'île Paloosimonde, et des cure-dents faits avec les poils du tachas, animal perdu qui se trouve sous la terre. », *op. cit.*, p. 56.

<sup>138</sup> *NPI III*, p. 886.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 743.

Il y avait de quoi rendre fou un sage ; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou.<sup>140</sup>

#### 4.3.2 Enfer de la décomposition, enfer de l'analogie.

Alors que l'Antoine flaubertien repousse de tout son corps l'unité fallacieuse promise par la reine de Saba, dévoilant son inanité et se résignant d'une certaine manière à la volatilisation sémantique du monde, Nerval oscille quant à lui sans cesse entre deux tropismes infernaux : l'enfer de la dispersion et celui de la synthèse. En herméneute compulsif, notre auteur entend en effet en premier lieu questionner la réalité afin d'en approcher la signification. Contrepoint à l'évanescence d'un réel menacé par la dégradation ou la dispersion et qu'allégorise l'image cauchemardesque d'un corps féminin tranché au sabre, l'imagination démiurgique établit la logique au sein du chaos. Toutefois, la volonté structurante d'imposer au monde un sens narratif n'est pas sans danger. Derrière les mythes féminins qui enchantent le monde -ainsi Isis qui incarne la perfection ou encore la reine de Saba, promesse de perfection- se cachent toujours leurs revers : cris de Mélusine derrière les soupirs de la sainte, boîte de Pandore derrière le voile d'Isis.

Anticipant légèrement sur l'ultime chapitre de notre seconde partie, nous voudrions à présent montrer que la convocation du mythe de Pandore par Nerval illustre à la fois en tant qu'emblème métanarratif le phénomène tout puissant que constitue l'imagination créatrice, mais aussi, en tant que personnage allégorique, l'aspect hautement illusoire de ce processus. Ainsi que nous l'avons affirmé, le travail imaginatif nervalien équivaut à puiser dans ce « trésor commun » qu'est l'imaginaire selon l'expression de Jeanne-Marie Baude afin de combler une lacune mémorielle inactualisable: scène primitive intolérable non symbolisée si l'on suit la leçon freudienne. La *Pandora* en tant que texte, l'une des œuvres ultimes de notre auteur rédigée selon toute vraisemblance entre 1853 et 1854, est ainsi chargée de combler un espace diégétique laissé béant dans un écrit de 1841 : *Les Amours de Vienne*. Dans la plus pure tradition antiromanesque d'un Sterne ou du Diderot de *Jacques le Fataliste*, notre auteur dérobe au lecteur la relation de son quatrième amour viennois. A partir d'une ellipse narrative relevant de ce que Daniel Sangsue nomme « l'excentricité narrative »<sup>141</sup>, Nerval travaille cette vacuité, la recompose voire greffe sur ce vide un sens peut-être initialement absent. Treize ans après les premières relations du seul et unique séjour nervalien à Vienne, le vide diégétique du récit excentrique est devenu Pandora, c'est-à-dire étymologiquement et symboliquement une totalité,

---

<sup>140</sup> *Idem*.

<sup>141</sup> Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987.

une plénitude de possibles ainsi que le souligne le narrateur de la nouvelle éponyme, établissant un parallèle avec l'antique pierre de Bologne :

Ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni pudique, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble... » Enfin la Pandora, c'est tout dire [...] <sup>142</sup>

*Pandora* en tant qu'objet littéraire métanarratif illustre donc exactement la faculté imaginative telle que l'envisage Gérard de Nerval, laquelle consiste à sursaturer le réel d'une série de gloses afin d'en approcher le sens. Or, si l'on change de plan énonciatif, glissant du niveau de l'énonciation à celui de l'énoncé, il est manifeste que le personnage même de Pandora représente lui aussi l'allégorie de l'imagination. Telle une gangrène, alors qu'elle était quasi-absente des *Amours de Vienne* <sup>143</sup>, cette figure envahit le récit de 1853-54. Echappée du cerveau d'un Prométhée maudit qui cache mal son complexe de Pygmalion, la statue prend vie et se retourne contre son créateur. Ainsi, en contrepoint négatif à la volonté herméneutique de donner sens et unité au réel sous l'égide d'Isis, Pandora oblige le personnage autodiégétique à suivre les règles tyranniques d'un récit qu'il a lui-même inventé, à lire le réel en fonction de sa chimère. Dès lors, à rebours de l'intention gnostique première, le je se coupe de toute possibilité d'appréhender le monde de manière authentique. L'univers imaginaire suscité par l'artificieuse Pandora -artiste protéiforme à la fois musicienne, danseuse, comédienne ou encore épistolière- est donc entièrement factice. Relevons simplement à titre d'exemple significatif la mention d'une lettre « qu'elle fait semblant d'écrire ». Participant de ce monde de carton-pâte, le personnage autodiégétique est contraint lui aussi à jouer un rôle. Si l'on change de niveau énonciatif, nous constatons de manière symétrique que le narrateur interpose lui aussi entre son regard et le réel le filtre opacifiant d'une logorrhée de culture: catalogue d'œuvres destinés en particulier à la représentation scénique qu'on pourrait comparer à l'étalage compulsif des présents factices proposés par la reine de Saba à l'Antoine flaubertien. Notons que Pandora, elle-même personnage mythologique, *sauvageon* livresque pourrait-on dire, synthétise à l'évidence toutes ces œuvres, allégorie de cette « bibliothèque vertigineusement déchaînée » que mentionne Paul Valéry pour qualifier la *Tentation de Saint-Antoine* flaubertienne.

Emblème fondamental de l'œuvre nervalienne, antithèse contrapuntique à *Aurélia*, *Pandora* symbolise à la fois le pouvoir absolu d'une imagination créatrice qui impose sa loi au monde mais dans le même temps la lucidité d'un auteur qui connaît trop bien le caractère factice et la dangerosité d'un tel mécanisme. Tout comme chez Flaubert, l'imaginaire soumis à la satire

---

<sup>142</sup> *NPI III*, p. 656.

<sup>143</sup> Les renseignements fournis par le diariste donjuanesque des *Amours de Vienne* concernant le personnage qui allait donner naissance à Pandora treize ans plus tard sont relativement limités: beauté, teint mat, cheveux bruns.

échoue dans le grotesque. Si le jeune rouennais affirme à Louise Collet éprouver un penchant pour le « grotesque triste »<sup>144</sup>, Nerval confère quant à lui à l'un de ses derniers écrits une atmosphère saturée d'absurdité grotesque. A l'image de la reine de Saba flaubertienne, la Pandora nervalienne ne renferme sans doute que du vide dans sa fameuse boîte. Détail significatif : elle n'a pas eu besoin de l'ouvrir, tant il est vrai qu'elle incarne elle-même tous les maux de l'enfer du bibliomane. Si la solution consiste pour l'Antoine flaubertien à dégonfler la billevesée d'un fantôme imaginaire, préalable nécessaire à l'écriture d'une œuvre décapée de culture telle que son auteur concevra *Madame Bovary*, Gérard de Nerval sait quant à lui trop bien que sa propension à romancer, à narrativiser l'existence, ne peut être exorcisée de façon durable. Si la seule solution consiste pour lui à exiger de « briser cette conversation ridicule »<sup>145</sup> c'est-à-dire à comprimer le monstre imaginaire qu'il a enfanté, il est bien conscient qu'une telle interruption diégétique- suspens provisoire- n'est qu'un ajournement. Notons pour finir que cette distance à l'égard du réel que Pandora impose au je-sujet, traitée ici sur le mode de la monstruosité, représente en définitive la version cauchemardesque du voile oriental tel que le conçoit notre auteur. Chimère de la déréalisation ou distance sacrée prémunissant de la profanation, cet espace de sécurité à maintenir entre le regard du je et l'objet de son désir reste la condition *sine qua non* à toute création nervalienne, lieu symbolique mouvant, espace protéiforme infiniment précaire où malgré tout se localise symboliquement son œuvre. On le conçoit, de la chimère au sacré, la distance est ténue et la réversibilité axiologique toujours possible. Notons d'ailleurs qu'entre la divine Balkis et l'artificieuse Pandora, il est possible d'établir de curieuses analogies. A l'éloge de la reine de Saba exprimé par le rêveur de *La Bohème galante* (« Qu'elle était belle ! »)<sup>146</sup> fait exactement écho l'éloge du rêveur de *Pandora* (« Qu'elle était belle [...] »)<sup>147</sup> preuve s'il en était besoin de la fondamentale identité de l'objet du désir nervalien.

### Conclusion partielle : une redéfinition paradigmatique de l'éternel féminin.

---

<sup>144</sup> « Le grotesque triste a pour moi un charme inouï. Il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. », G. Flaubert, « Lettre du 21-22 août 1846 », *Correspondance*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 307.

<sup>145</sup> « Je brisai cette conversation ridicule [...] » affirme le narrateur de *Pandora* résolu à s'arracher aux charmes de l'imaginaire, *NPI III*, p. 663.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 661.

Avec la version flaubertienne, le mythe de la souveraine yéménite approche de ses limites définitives. Le jeu qu'un auteur entretient avec un mythe, histoire déjà écrite, doit en effet composer avec un certain nombre de données structurelles. Or, la version proposée par la *Tentation* gauchit considérablement le personnage mythique qui, rappelons-le, garde toujours dans la tradition un aspect positif. Le basculement axiologique dans le camp du mal appelant la recherche d'autres figures mythiques, on voit déjà se dessiner au tournant du siècle, derrière l'imparfaite mais perfectible reine orientale, les ombres maudites cousines de Pandore, Salomé ou Lilith, figures qui fascineront nombre de réalistes ou de symbolistes. Cette bifurcation significative a évidemment partie liée avec une mutation esthétique et idéologique. Avec la montée en puissance de l'école du vrai sous l'impulsion d'un Champfleury, c'est bien cette imagination créatrice dont la reine de Saba est l'allégorie et qui faisait les délices de Nodier qui est battue en brèche en dépit de la résistance forcée d'un Baudelaire.

## 5 Balkis ou l'ambivalence du mouvement : entre ouverture centrifuge et clôture circulaire.

Les siècles marchent [...] <sup>148</sup>

Le personnage mythique de la reine de Saba, dès ses origines et plus encore en cette première partie du XIX<sup>ème</sup> siècle, se caractérise donc par son ambivalence. Chez Gérard de Nerval en particulier, on a pu mentionner sa nature protéiforme, symptomatique de la dégradation d'un mythe sacré fixé par le dogme en mythe littéraire, fragmenté sous la forme d'*avatars*. Nous voudrions à présent nous arrêter sur le statut spécifique de la version du mythe proposée par notre auteur dans son *Voyage en Orient* en 1851, prépubliée dans les colonnes du *National* durant l'année 1850. Si toutes les versions nervaliennes du mythe reflètent la fondamentale ambivalence de l'objet, la problématique de *l'Histoire de la Reine du matin* revêt un caractère bien spécifique. La Balkis nervalienne est en effet au centre d'un jeu de forces contradictoire. Allégorie du mouvement, de l'inscription de la linéarité révolutionnaire au sein d'une circularité autotélique, elle représente en premier lieu, en tant qu'emblème du progrès, un symbole utopique éminemment positif : porte-parole implicite des idéaux politiques de Nerval. Si en tant que vecteur d'ouverture centrifuge vers l'espoir collectif, elle revêt donc un aspect incontestablement salvateur, elle conduit en revanche dans le même temps l'artiste narcissique autocentré à profaner ses anciennes idoles, partant à renoncer définitivement à son art. Ainsi que nous l'avons vu, Adoniram est donc écartelé entre deux tropismes inconciliables :

---

<sup>148</sup> *NPI II*, p. 696.

l'ouverture communautaire qui représente l'intelligence du réel et l'indépassable fidélité à l'image antérieure fixée à tout jamais, arrimage régressif au narcissisme primitif. De toute évidence, seule une mort vraisemblable et nécessaire apparaît susceptible d'ouvrir sur la résolution d'une telle tension.

Si la mort apparaît donc comme le point de fuite inéluctable pour le sujet masculin, il est important de noter que le conte oriental nervalien de 1850 se caractérise par un équilibre relatif entre la leçon utopique collective, tropisme centrifuge, et le psychodrame intime, tropisme centripète. Variable d'ajustement au cœur d'un système dont les structures sont fixes, la dimension utopique perd en effet de sa force dans les ultimes écrits nervaliens. Entre l'enfermement autotélique dans le cercle de ses chimères intimes et un pessimisme sociétal favorisé par la mainmise autoritariste de Napoléon III, l'œuvre nervalienne des dernières années, en particulier *Sylvie* ou *Pandora*, marque un reflux de l'espoir collectif. La question fondamentale et protéiforme du progrès -envisagée de manière positive en 1850- subit en effet une inflexion radicale. Que le lieu d'expérimentation soit le Valois ou Vienne, le tropisme centrifuge à destination d'un peuple ou d'un terroir dont on exaltait les vertus régénératrices se brise sur la décevante réalité. Contrastant avec l'idéal de production influencé par le saint-simonisme, l'évidence consternante du mercantilisme galopant apparaît inéluctable.

Après avoir insisté sur l'indépassable ambivalence du mouvement qu'incarne Balkis, nous nous attacherons tout d'abord à envisager en quoi ce personnage mythique représente l'image éminemment positive d'une forme idéalisée de progrès. Nous envisagerons par la suite en quoi cette virtualité d'ouverture sur le collectif se heurte aux schèmes fixes d'une indépassable aporie psychique.

### 5.1 L'éloge d'un certain progrès.

Comme nous l'avons affirmé à plusieurs reprises, en particulier dans le cinquième chapitre de notre première partie, l'œuvre de notre auteur n'est jamais exempte d'une dimension politique, en particulier critique. Aussi, en réécrivant le passage biblique du *Livre des Rois*, Nerval s'inscrit-il dans une dimension utopique : il « trouve la clé du futur » dans « l'investigation historique » pour reprendre les termes de Françoise Sylvos<sup>149</sup>. Le passé n'est, en effet, aussi méthodiquement scruté qu'en raison de l'espoir qu'il suscite. En relatant l'arrivée à Jérusalem de la reine de Saba, notre auteur instille à l'événement une teinte incontestablement idéologique, porteur d'une leçon à destination de la France de 1850.

---

<sup>149</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 21.

### 5.1.1. Un emblème idéologique : réparer la fracture nationale.

En choisissant comme agent actif de son récit une « femme forte »<sup>150</sup> et cultivée venant des confins du monde connu pour « battre en brèche »<sup>151</sup> la pseudo-sagesse d'un roi confi dans son autosatisfaction, Nerval fait l'éloge implicite d'un certain progrès sociétal. Enonçons en premier lieu des évidences : en Balkis, notre auteur entend s'inscrire dans la leçon hugolienne entamée avec *Ruy Blas* en 1838 afin de la dépasser. En effet, cette autre Maria de Neubourg qu'est la reine yéménite tombe en effet non seulement amoureuse d'un homme du peuple mais c'est en toute connaissance de cause qu'elle dépasse ses préjugés de caste. Si elle hésite en premier lieu à assumer l'irrépressible attraction qu'exerce sur elle le charme du fondeur<sup>152</sup>, elle se livre ensuite toute entière à son amour. Il est manifeste que cette union réactive le vieux rêve nervalien de symbiose entre la noblesse du sang « fille altière du passé » et celle, roturière « de l'intelligence » et du « courage », réparation symbolique de la fissure révolutionnaire que le rédacteur du *Carrousel* appelait déjà de ses vœux en 1836 :

Ah ! n'apprendra-t-elle jamais cette fille altière du passé (i .e. la noblesse), qu'elle a dans le pays de France et parmi ce peuple qui la repousse, deux sœurs bonnes et secourables, et d'un sang aussi pur que le sien, deux sœurs couronnées et bénies : la noblesse d'intelligence et la noblesse de courage, races impérissables, royales et directes lignées des grands esprits et des grands cœurs<sup>153</sup>.

A l'inverse d'un *rouge* comme Blanqui, notre auteur, traumatisé par la révolution française qu'il considère comme une blessure intime, entend bien plus réparer les césures nationales que travailler à l'avènement d'une révolution politique. L'opposition fondamentale n'est donc pas à ses yeux celle, obsolète, des castes mais celle, idéologique, mettant aux prises un progrès de courte vue, mercantiliste et une autre forme de progrès radicalement différente, le génie inventif. Dans la discussion mettant aux prises Soliman et Balkis, ce sont donc bien deux conceptions économiques et sociales qui sont mises en opposition.

### 5.1.2 Les philistins contre les caïnites.

#### A) Réinventer la matière.

Affiliée par le sang à Adoniram, comparé quant à lui à une « divinité du feu »<sup>154</sup>, Balkis apparaît elle aussi comme la zélatrice du travail humain. Inscrite dans l'histoire, prenant acte

---

<sup>150</sup> *NPI II*, p. 705.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 677.

<sup>152</sup> « [...] une réflexion rapide sur la condition de ce maître ouvrier, debout, les bras nus et la poitrine découverte, la rendit à elle-même [...] », *NPI II*, p. 693.

<sup>153</sup> *NPI I*, p. 345.

<sup>154</sup> *NPI II*, p. 712.

de la marche des siècles, elle incarne les vertus d'un progrès conçu comme libérateur de l'humanité, dans la droite ligne des socialistes utopiques, des saint-simoniens à leur ancien affilié Pierre Leroux en passant par Etienne Cabet. Elle donne comme exemple significatif d'une industrie émancipatrice l'édifice cyclopéen que constitue l'aqueduc de Mareb :

Mes aïeux se sont effacés pour agrandir leurs sujets. Trente-huit monarques successifs ont ajouté quelques pierres au lac et aux aqueducs de Mareb : les âges futurs auront oublié leurs noms, que ce travail continuera de glorifier les Sabéens ; et si jamais il s'écroule, si la terre, avare, reprend ses fleuves et ses rivières, le sol de ma patrie, fertilisé par mille années de culture, continuera de produire [...] <sup>155</sup>

En faisant débattre la reine des Sabéens et Soliman, le narrateur oppose deux modalités d'échanges contradictoires, tributaires de deux idéologies diamétralement opposées : d'une part, une communication/communion généralisée et transcendante sans doute inspirée en partie du saint-simonisme ; de l'autre, sa version réductrice et impersonnelle : le commerce. Emblème de la communication interethnique, femme-voyageuse, la reine de Saba peut se glorifier d'aïeux ayant non seulement fertilisé pour longtemps la terre désertique mais aussi établi sur leurs terres un réseau hydraulique qui en relie les différentes parties :

Cet immense et intarissable réservoir s'élançe en cascades argentées dans des aqueducs, dans de larges canaux qui, subdivisés en plusieurs biez, transportent les eaux à travers la plaine et arrosent la moitié de nos provinces. Je dois à cette œuvre sublime les cultures opulentes, les industries fécondes, les prairies nombreuses, les arbres séculaires et les forêts profondes qui font la richesse et le charme du doux pays de l'Yemen <sup>156</sup>.

Aspiration prométhéenne de l'homme consistant à « exploiter et à modifier à son plus grand avantage la nature extérieure » <sup>157</sup>, souci constant d'établir des réseaux en particulier hydrauliques ou encore recherche d'une femme-messie orientale constituent à l'évidence des problématiques typiquement saint-simoniennes. Si notre auteur n'était pas affilié au mouvement associatif, il est manifeste que son *Voyage en Orient* est en partie influencé par le foisonnement idéologique que ces derniers ont suscité. Notons par ailleurs que notre auteur a pu en fréquenter un certain nombre lors de son séjour au Caire en 1843, en particulier le lettré Nicolas Perron. Nous adhérons donc pleinement aux propos de Jacques Bony quand il affirme qu' « il est impossible de ne pas mettre en rapport cette quête de la femme en Orient avec les théories saint-simoniennes » <sup>158</sup>. Certes, Balkis semble toute désignée pour camper le

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 702.

<sup>157</sup> *Le Producteur, Journal de l'Industrie, des sciences et des Beaux-Arts*, Tome 1<sup>er</sup>, Paris, Sautélet, 1825, p. 5.

<sup>158</sup> Jacques Bony, *op. cit.*, p. 210.

rôle de Mère idéale refusé en Occident par George Sand au Père Enfantin<sup>159</sup> : non seulement, elle soumet à son emprise, par sa séduction et son intelligence, les deux personnages masculins mais c'est elle-même qui initie le déplacement géographique à destination de cet autre « pays du mâle »<sup>160</sup> qu'est Jérusalem. Reine païenne, elle vient au-devant de l'homme soi-disant civilisé qu'elle convertit à sa foi, inversant donc au profit de la femme le déplacement initié par la secte de Ménilmontant à destination de l'Égypte ou de Constantinople. Plus profondément, Balkis rejoint l'une des préoccupations saint-simoniennes les plus constantes : la volonté de tisser des réseaux de communication. Soucieuse d'affirmer son appartenance à une lignée, elle précise en premier lieu le lien intergénérationnel unissant les monarques yéménites dont elle est l'héritière à leurs sujets. L'œuvre d'utilité publique par laquelle ils se sont effacés au profit de leur peuple contribue à les immortaliser. Médiatrice, Balkis l'est aussi en termes sociaux. En effet, elle élit délibérément le roi du peuple au détriment du monarque temporel, plus progressiste donc que la reine de Bavière mise en scène dans le *Ruy Blas* de Victor Hugo. Rappelons, en effet, si besoin en était, que la reine hugolienne n'apprend qu'à l'extrême fin du drame l'identité réelle de son amant dissimulé sous le nom d'emprunt de César de Bazan. Nul doute au demeurant que la censure prévalant en 1838 en particulier au théâtre n'aurait pu tolérer la sulfureuse mixité amoureuse nervalienne ! Si Balkis apparaît donc comme une médiatrice historique et sociale, elle souligne également par un don de seconde vue le caractère sacré de l'œuvre industrielle, conférant aux productions humaines une origine divine, solidarité entre l'émergé profane et le dissimulé divin. Parente d'Adoniram par le sang, elle établit en effet une correspondance entre l'industrie humaine telle qu'elle se manifeste à la surface terrestre et le génie divin qui l'anime :

Dieu a-t-il labouré et semé des champs ? Dieu a-t-il fondé des villes, édifié des palais ? A-t-il placé à notre portée le fer, l'or, le cuivre et tous ces métaux qui étincellent à travers le temple de Soliman ? Non. Il a transmis à ses créatures le génie, l'activité ; il sourit à nos efforts, et, dans nos créations bornées, il reconnaît le rayon de son âme, dont il a éclairé la nôtre<sup>161</sup>.

Par Balkis, ainsi, Nerval retrouve la solidarité originelle déchue dans le monde industriel moderne entre la « religion, (la) morale et (l')industrie »<sup>162</sup> dont les secrets étaient révélés aux initiés de Memphis. En glorifiant en effet le travail humain, la reine yéménite suggère la

---

<sup>159</sup> On rappellera en effet que Prosper Enfantin avait demandé sans succès à George Sand d'incarner le rôle de la Mère, emblème de l'égalitarisme paritaire revendiqué par les saint-simoniens.

<sup>160</sup> S'inspirant d'Enfantin, Ismaïl Urbain nomme l'Occident européen « le pays du mâle », Philippe Régner (éd., notes et postf.), *Ismaïl Urbain, Voyage d'Orient suivi de Poèmes de Ménilmontant et d'Égypte*, Paris, L'Harmattan, p.130.

<sup>161</sup> *NPI II*, p. 703.

<sup>162</sup> « Religion, morale, industrie, tout partait de ce centre à la fois mystérieux et accessible, où les génies des premiers temps ont puisé pour nous la sagesse. », *NPI II*, p. 346.

possibilité d'une matérialité transcendante, écho manifeste aux propos du rédacteur de l'article « Le Bœuf gras », lequel affirme sans ambages un crédo ouvertement païen :

Au point de vue de l'art, ainsi que de l'histoire, nous repoussons donc de toute notre force la tendance matérielle qui serait dépourvue de croyance et de symbole, et qui, honorant le travail, n'en rapporterait pas la glorification aux intelligences célestes<sup>163</sup>.

Contrastant absolument avec cet idéal d'un progrès ainsi que d'une communication transcendants aux accents saint-simoniens, le type d'échange que préconise le roi Soliman se réduit à un vulgaire commerce. A la dynamique progressiste que loue la reine orientale, à cet éloge des « capacités » renouvelé de Saint-Simon, s'oppose donc le statisme volontaire d'un chef d'Etat marchand, posant comme terme de l'évolution historique le libre-échangisme international :

Il est trop tard ; mon peuple est riche : la conquête ou l'or lui procure ce que la Judée ne fournit pas ; et pour ce qui est des bois de construction, ma prudence a conclu des traités avec le roi de Tyr ; les cèdres, les pins du Liban encombrant mes chantiers ; nos vaisseaux rivalisent sur les mers avec ceux des Phéniciens<sup>164</sup>.

En contrepoint à la sacralité du travail du métal sous l'égide d'Hermès, Soliman, nouveau roi Midas, affiche l'or comme seul étalon de la valeur. Le souverain hébraïque traduit en effet toute production artistique ou industrielle en termes quantitatifs. Il est manifeste que Gérard de Nerval fustige ici indirectement la dérive commerçante et bourgeoise de la société de son temps. Inséré dans un circuit de consommation, l'écrivain lui-même, soumis aux impératifs marchands des journaux pour lesquels il travaille, n'échappe pas à la monétisation de son art. Relevons à ce titre l'une des pensées révélatrices de l'article « Paradoxe et vérité » inséré dans la revue *l'Artiste* en date du 2 juin 1844 :

Il est clair que dès que vous établissez l'argent comme base de la société, du pouvoir et des honneurs, dès que vous en faites un honneur et une vertu, il n'y a plus d'honneur et de vertu qui ne se compensent par lui. L'or sera le représentant des choses morales, comme il l'est déjà des choses matérielles ; on aura dans la poche la représentation d'une vertu, d'un bienfait, d'un mérite, comme on a celle d'un champ ou d'une maison<sup>165</sup>.

On ne saurait être plus clair : dans la société bourgeoise, le mérite est donc strictement quantifiable : le signe sacré se démonétise littéralement en se quantifiant ainsi que le commente Françoise Sylvos :

---

<sup>163</sup> *NPI I*, p. 902.

<sup>164</sup> *NPI II*, p. 704.

<sup>165</sup> *NPI I*, p. 811.

Etre payé à la ligne et vivre de sa plume, pour un Nerval dépossédé depuis 1836 de l'héritage qui aurait pu lui assurer une indépendance totale, c'est également éprouver au quotidien la dégradation du Verbe en menue monnaie<sup>166</sup>.

Alors que l'élaboration de réseaux de communication s'inscrit chez Balkis comme chez Saint-Simon dans une dynamique du progrès, le stade commercial, dernier terme d'une évolution humaine conçue *a minima*, se satisfait fort bien de l'immobilisme. Dans la Jérusalem théocratique de Soliman, ni le clergé dominateur ni une noblesse née dans le crime n'ont par ailleurs intérêt à ce que les masses ne se rebellent. Aussi, renouvelant le *panem et circenses* romain, Soliman endort-il son peuple dans l'opulence comme le souligne Balkis de manière perspicace : « J'ai conclu qu'il vous sied de matérialiser votre peuple pour commander plus sûrement à des esclaves »<sup>167</sup>. C'est donc par calcul strictement politique que Soliman se réfère au texte sacré, tout en se faisant le propagateur implicite des théories malthusiennes :

Il est dangereux de renverser l'ordre de la nature, prononça le sage, et de créer, en dépit de Jéovah, une civilisation artificielle, un commerce, des industries subordonnées à la durée d'un ouvrage des hommes. Notre Judée est aride ; elle n'a pas plus d'habitants qu'elle n'en peut nourrir, et les arts qui les soutiennent sont le produit régulier du sol et du climat<sup>168</sup>.

Certes, il est manifeste que le narrateur, en soulignant l'hypocrisie salomonienne, décrédibilise le bien-fondé d'une telle posture ontologique. Si le roi israélite rejette toute perspective de grands travaux visant à augmenter la fertilité naturelle, c'est avant tout afin de privilégier les échanges commerciaux grâce auxquels il se couvre d'or au détriment de ce qu'aujourd'hui on nommerait une économie de la production. Si donc de toute évidence, l'exemple qu'incarnent les enfants du feu est valorisé par l'instance narrative, le lecteur peut toutefois s'interroger sur les limites d'un tel modèle. En effet, engluées dans l'imperfection d'un monde réel déchu strictement dominé par l'œil panoptique stérilisant d'Adonaï, toutes les tentatives entreprises par les enfants de Caïn sont vouées à l'échec. La réversibilité de la leçon utopique est ainsi manifeste: d'une part l'ouverture virtuelle à destination d'une forme de travail transcendant, d'autre part le constat tragique de son impossible application.

## 5.2 Les limites de l'utopie ou l'hybris caïnite.

---

<sup>166</sup> Françoise Sylvos, *Nerval ou l'antimonde, discours et figures de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 85.

<sup>167</sup> *NPI II*, p. 682.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 703.

La dimension utopique de l'œuvre nervalienne, méthodiquement étudiée par Françoise Sylvos, s'inscrit bien moins dans un projet concret de refonte directe de la société que dans une perspective critique. Ainsi que l'affirme Jean-Paul Engélibert :

[...] l'utopie se définirait moins comme la représentation d'un monde parfait que comme un mode de la réflexion politique et/ou ontologique qui, loin d'être dogmatique, se caractérise au contraire par son scepticisme<sup>169</sup>.

La leçon dispensée par l'exemple des enfants de Kaïn s'inscrit en effet dans cette dimension : les catastrophes successives qui se succèdent au sein du récit, ou plutôt l'alternat entre succès et revers, ne condamnent pas définitivement les réformes dont ils sont les instigateurs mais ouvrent sur la possibilité d'une amélioration de la société. Dans une telle perspective, le message idéologique ne s'enferme pas dans une dimension tragique: à l'instar du modèle auguré par *Ruy Blas*, Balkis et Adoniram, en butte à l'imperfection actuelle, emblématisent l'espoir social. Il faut cependant tenter de s'interroger sur les modalités d'inscription du tropisme utopique centrifuge à l'intérieur du mythe holistique nervalien : en d'autres termes comment s'articule le drame collectif porteur d'espoir aux schèmes statiques du scénario individuel ?

### 5.2.1 Changer de paradigme : mission impossible.

Si l'on suit la leçon du philosophe Karl Mannheim, la révolution utopique permet de reconfigurer le paradigme sociétal, c'est-à-dire de faire voler en éclat le schéma préexistant :

Nous considérons comme utopiques toutes les idées situationnellement transcendantes (et non seulement les projections de désirs) qui ont, d'une façon quelconque, un effet de transformation sur l'ordre historico-social existant<sup>170</sup>.

L'exemple proposé par Balkis ouvre manifestement sur la possibilité d'une telle mutation. Alors que dans l'espace déchu de la Jérusalem salomonique, Adonai voue aux gémonies les œuvres du génie humain<sup>171</sup>, la reine yéménite propose une autre conception de Dieu, valorisant au contraire le génie créatif humain :

(Dieu) a transmis à ses créatures le génie, l'activité ; il sourit à nos efforts, et, dans nos créations bornées, il reconnaît le rayon de son âme, dont il a éclairé la nôtre. En le croyant jaloux, ce Dieu, vous limitez sa toute-puissance, vous défiez vos facultés et vous matérialisez les siennes<sup>172</sup>.

---

<sup>169</sup> Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, « Actualité de l'utopie », *Utopie et catastrophe, Revers et renaissances de l'utopie (XVIème-XXIème siècles)*, p. 13.

<sup>170</sup> Karl Mannheim (1929), *Idéologie et utopie (Une introduction à la sociologie de la connaissance)*, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, 1956, p.63.

<sup>171</sup> Rappelons en effet que selon l'histoire et la tradition le barrage yéménite de Mareb a été détruit. Le Coran impute même cette destruction à la volonté divine : il était en effet question de punir le paganisme des Sabéens.

<sup>172</sup> *NPI II*, p. 704.

Si l'espoir d'une reconfiguration paradigmatique semble ici esquissé, est-il toutefois compatible avec le mythe holistique nervalien, tentative d'explication globale du monde articulant les dimensions individuelles et collectives? Rappelons les grandes lignes de ce récit complexe tel qu'il apparaît en particulier dans le mythe de Kaïn et que nous avons tenté de détailler dans le troisième volet de notre première partie. En revendiquant sa virilité, Kaïn se rebelle ainsi contre la loi d'un père tyrannique qui le voue à la stérilité. Or, en s'attaquant à la Loi et en tuant son frère Abel, il fait couler le sang maternel, partant le sien propre. Littéralement, il s'automutile, fait voler sa personnalité en éclats. De la sorte, toute tentative nervalienne consistant à s'inscrire dans la matière, toute velléité humaine tendant à accéder à l'existence: amour physique, fertilisation de la terre, construction monumentale ou encore production poétique, s'apparente à une automutilation, ablation indéfiniment rééditée de l'idéal narcissique antérieur. En voulant naître, Nerval perpétue le meurtre originel de la mère, partie indifférenciée de lui-même ainsi que le rappelle Antonia Fonyi :

Recomposer la mère ou soi-même, la mère et soi-même, tel est le but de la quête nervalienne<sup>173</sup>.

Certes, en termes idéologiques, rien ne semble s'opposer au triomphe futur des valeurs du progrès dans l'utopie nervalienne. Au demeurant, alors que sa raison sceptique héritière indirecte des Lumières n'est pas réfractaire au progrès, le déterminisme, préexistant, de ses structures psychiques semble au contraire bloquer le mouvement. Aussi, selon que l'on interprète le récit en fonction d'une approche politique ou selon l'éclairage psychocritique, les signes semblent soumis à une vertigineuse réversibilité. Comment en effet statuer sur l'affirmation triomphante de la reine Yéménite : « Mes aïeux ont triomphé de la nature [...] »<sup>174</sup> à laquelle fait écho le commentaire du narrateur qualifiant la coulée de la mer d'airain de « défi du génie [...] à la nature [...] »<sup>175</sup> ? Glorification du travail ou profanation de la matrice originelle ?

Encore une fois, le récit nervalien se présente bien moins comme porteur d'une leçon clairement identifiable que comme la mise en tension polyphonique de voix contradictoires. Aussi le personnage de Balkis est-il à l'image de cette imbrication problématique de voix antagonistes. Allégorie du mouvement, de la révolution, la souveraine yéménite est aussi tueuse de chimères. Citons ainsi son crédo progressiste :

---

<sup>173</sup> Antonia Fonyi « Histoires d'un amour erratique. Matériau psychotique et errances narratives dans le récit nervalien », *Gérard de Nerval. Les Filles du feu, Aurélia*, SEDES, 1997, p. 166.

<sup>174</sup> *NPI II*, p. 702.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 711.

Les siècles marchent, la destinée humaine accomplit ses progrès selon le vœu du créateur. Est-ce le méconnaître que d'interpréter plus noblement ses ouvrages, et doit-on éternellement reproduire la froide immobilité des figures hiératiques transmises par les Egyptiens, laisser comme eux la statue à demi enfouie dans le sépulcre de granit dont elle ne peut se dégager, et représenter des génies esclaves enchaînés dans la pierre ?<sup>176</sup>

Ces propos sont porteurs d'une leçon double. En ouvrant le temps figé, tant celui de l'histoire humaine que celui de l'existence individuelle du statuaire Adoniram littéralement idolâtre, arrimé à l'auto-contemplation narcissique, Balkis montre en premier lieu sa profonde intelligence du réel. Or, si elle décille les yeux de l'artiste, le conduisant à s'arracher définitivement à son art chimérique pour une immersion sans retour dans la destinée collective, elle le conduit du même coup à nier l'un des fondements les plus profonds de son identité. Que reste-t-il de ce moi fragile et tributaire du passé une fois les illusions narcissiques dissipées ? Dans l'univers symbolique nervalien, il n'est en effet pas concevable de « dégager » le sphinx de son « sépulcre de granit ». Si, en effet, dans une perspective hégélienne, l'ultime stade historique qualifié de scientifique correspond au dévoilement intégral de la déesse Isis, ce mouvement d'émancipation de la pensée superstitieuse par la science reste bloqué chez notre auteur. A la rationalité émancipatrice, la structure psychique oppose un barrage. Aussi est-ce très lucidement que notre auteur revendique l'illusion ou la consolation d'une divinité maternelle dont il connaît toute la chimère comme rempart superstitieux au vide des origines, lacune de l'image que toutes les croyances ou superstitions de rencontre auront pour charge de remplacer.

Ainsi que nous l'avons affirmé, l'équilibre toujours précaire du récit nervalien met en balance deux forces complémentaires : la dimension centrifuge d'une part, ouverture vers le collectif utopique, en particulier populaire ; la dimension centripète, d'autre part: nécessaire recentrement unificateur, lequel renforce la conscience identitaire sans cesse menacée de morcellement. Au stade rédactionnel de *L'Histoire de la Reine du matin*, nous avons pu voir que le rapport entre ces deux forces restait relativement équilibré. La dimension collective, ouverture verticale vers une forme de progrès transcendant, représente ainsi le contrepoint à l'enfermement circulaire. Or, si l'espoir social reste encore potentiel en 1850, nous voudrions montrer qu'il s'amenuise dans la partie ultime de l'œuvre nervalienne. L'attraction centripète que souligne métaphoriquement la formule fameuse des *Nuits d'Octobre*<sup>177</sup> correspond à un

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>177</sup> « Avec le temps, la passion des grands voyages s'éteint [...] Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer. », *NPI III*, p. 313.

lent et progressif désinvestissement de la dimension utopique, corollaire à l'écrasement autocratique de l'espoir libertaire républicain par Napoléon III.

### 5.2.2 La dégradation du concept de progrès.

Comme nous avons tenté de le montrer dans le cinquième chapitre de notre première partie, *l'Histoire de la reine du matin* prépubliée en 1850 représentait déjà par rapport à *l'Histoire du calife Hakem* de 1847 une forme de mise à distance de l'action politique directe. La révolution réussie dans ce dernier récit, fruit des marges paradoxales de la misère et de la folie, emblématisait en effet les espoirs carnavalesques suscités par l'élan démocratique de la fin des années 1840. En 1850, tandis que la fermeture autoritaire s'amorce, Nerval relègue dans le futur toute possibilité d'actualisation d'un triomphe populaire. Clairvoyant, notre auteur a bien compris que ce peuple dont il reste solidaire, instrumentalisé par le populisme aguicheur de l'auteur de *L'Extinction du paupérisme*, ne serait réellement digne de s'exprimer qu'au terme d'un lent processus d'éducation. L'une des motivations de la franc-maçonnerie chère à son cœur, idéalement commune aux métiers manuels et intellectuels, consiste en effet à améliorer la conscience des hommes, lent processus ascensionnel devant déboucher sur une véritable purification ainsi qu'en témoigne cette note manuscrite : « L'avenir nous présentera dans mille [ans] des races d'hommes supérieurs au sang purifié »<sup>178</sup>.

Si tout espoir sociétal n'est pas mort, la phase historique consécutive au coup d'Etat du 2 décembre 1851, point d'orgue d'un lent processus de reprise en main autocratique, scelle pour longtemps toute possibilité d'expression des forces progressistes. Auparavant, la mise en place des amendements Riancey et Tinguay, dès les dernières années de la République, avait déjà visé à museler toute parole subversive, attentat notoire à la liberté d'expression. De cette fermeture autoritaire témoigne le pessimisme croissant de notre auteur, en particulier en ce qui concerne sa conception du progrès. En effet, si les enfants du feu conçoivent le processus historique comme une linéarité téléologique devant déboucher sur la glorification d'un travail dont l'humanité entière pourrait bénéficier<sup>179</sup>, les écrits des dernières années de la vie de notre auteur témoignent d'un très net gauchissement de ce tableau optimiste. Aussi le progrès dans la nouvelle *Sylvie* est-il strictement perçu comme une dégradation. A l'idéal d'une communication sacrée entre le génie caïnite et l'humanité s'oppose un vulgaire échange transactionnel, logique marchande de l'offre et de la demande comme en attestent les propos confinants à l'idiote de

---

<sup>178</sup> *NPI III*, p. 1396.

<sup>179</sup> Quand tu ne seras plus sur terre, la milice infatigable des ouvriers se ralliera à ton nom, et la phalange des travailleurs, des penseurs abaissera un jour la puissance aveugle des rois, ces ministres despotiques d'Adonaï, *NPI II*, p. 729.

l'ex-dentellière valoisienne : « [...] on n'en demande plus dans le pays » ou « cela donne beaucoup »<sup>180</sup>. Tout se passe comme si la perception nervalienne du temps historique s'était transformée d'eschatologie prolétarienne en mécanique tragique. Nul doute d'ailleurs que l'exhibition par Sylvie d'un monstrueux « instrument en fer » destiné à « coudre des gants » et nommé « mécanique »<sup>181</sup> ne représente l'allégorie de cette emprise réductrice du progrès bourgeois sur le bon peuple paysan, dès lors inexorablement perverti. Tandis que les génies caïnites « travaill(ent) pour tous », « bienfaiteurs »<sup>182</sup> de l'humanité, Sylvie en tant que « fée industrielle » ne « rép(and) l'abondance » qu' « autour d'elle »<sup>183</sup>, subsides réservés à ses seuls « parents ». Immatériel, le progrès est à présent mesurable, le mérite quantifié selon l'étalon or. Cette dégradation de l'espoir suscité par le peuple est encore plus visible dans la nouvelle viennoise *Pandora* rédigée en 1853-54, réécriture et gauchissement des *Amours de Vienne* écrits en 1841. Nous n'y relèverons qu'un exemple révélateur concernant le personnage de Katti, jeune Italo-morave dont le diariste affirme s'être entiché. Alors que le texte de 1841 la présentait soucieuse de ne pas passer pour une grisette, refusant qu'on lui paie sa place au théâtre, ce même personnage exige à présent la rétribution monnayée de ses services amoureux. La défense qu'elle oppose au narrateur attiré par telle fleur de corsage on ne peut plus terrestre : « Jamais pour moins de zehn Gulden-Conventions-münze<sup>184</sup> ! » semble sceller dans le cauchemar tout espoir de régénération émanant du peuple. Rappelons d'ailleurs qu'à cette date, le mythe de la reine de Saba -médiatrice littéralement ambivalente entre le peuple et la noblesse- tend à être remplacé par celui, strictement négatif, de Pandore, créature artificielle attachée au luxe et n'ayant plus aucune figure du peuple pour contrepoint.

## Conclusion : une figure doublement médiatrice.

### La fonction objet.

En dépit de son caractère protéiforme, le personnage de la reine de Saba occupe donc une fonction globalement stable à l'intérieur du schéma actantiel du récit nervalien. Cet actant fondamental occupe en effet invariablement le rôle d'objet, terme à envisager en premier lieu dans son acception syntaxique selon la définition du dictionnaire : « Terme de la proposition

---

<sup>180</sup> *NPI III*, p. 559.

<sup>181</sup> *Idem*.

<sup>182</sup> *NPI II*, p. 728.

<sup>183</sup> *NPI III*, p. 560.

<sup>184</sup> *NPI III*, p. 658.

désignant la personne ou la chose sur laquelle porte l'action exprimée par le verbe »<sup>185</sup>. Séparé du sujet masculin par la médiation d'un verbe qui lui confère le statut de prédicat, la reine de Saba apparaît en effet en tant qu'emblème de la féminité comme objet d'observation et d'investigation de la part du je-sujet masculin. Au sens grammatical se superpose alors le sens psychanalytique, l'objet étant défini comme « Ce qui est en dehors du moi et vers quoi tend la pulsion »<sup>186</sup>. Actant second donc, rêve émanant de la pulsion du moi, la souveraine yéménite est ainsi mise à bonne distance du regard masculin, relevant donc d'enjeux de proxémie pour reprendre ce terme relevant de la pragmatique. Médiatisée par le regard pulsionnel du sujet, cette figure mythique, allégorie de l'énigme, est elle-même éminemment médiatrice, toujours à la jonction de deux réalités. Echappant à l'emprise du je-sujet, elle ouvre l'imagination de ce dernier sur un univers de virtualités contradictoires, sous le signe de l'ambivalence.

### Médiation et ambivalence.

Ainsi que nous l'avons vu, c'est en effet en premier lieu au niveau de la sémantique spatiale symbolique que peut être identifiée cette ambivalence. Jeu dialectique entre l'archétype et ses actualisations protéiformes, le personnage oscille entre la perfection statique idéale d'Isis et la pulvérisation de l'image idéale dégradée en avatars incomplets. A l'abstraction de la déesse égyptienne, Balkis oppose l'incontestable évidence de la chair. Cette déclinaison métaphorise comme nous l'avons vu la dégradation postrévolutionnaire d'un mythe religieux fixé par le dogme en mythe littéraire. Insaisissable dans l'espace, la figure mythique se dérobe également à toute univocité de jugement moral: Nerval bafoue-t-il le texte sacré en le parodiant ou enrichit-il le mythe, travaillant l'un de ses mythèmes structurants : la réparation ou encore la régénération ? A-t-on alors affaire à un éloge assumé du paganisme ou à une tentative expiatoire visant à rédimier la matière ? Cette ambivalence spatiale, cette incertitude morale, s'inscrivent de manière significative dans un entre-deux intertextuel. Situé historiquement entre la *Fée aux miettes* de Nodier qui loue l'imagination compensatoire et la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert qui en fustige les séductions fallacieuses, notre auteur oscille encore une fois entre adhésion et distance. Inscrite donc au cœur même de la logique d'un système narratif complexe, la Balkis nervalienne de 1850 représente un miracle d'équilibre. A l'intersection des enjeux antagonistes de l'idéologique et du psychanalytique, le personnage revêt en effet un rôle double : allégorie du mouvement, de la linéarité historique, la reine yéménite ouvre d'une part

---

<sup>185</sup> Maurice Grevisse, *le Bon Usage -- Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, préface d'Hervé Bazin, Duculot, Gembloux (Belgique), 10<sup>e</sup> édition revue, 1975, § 195, p.158.

<sup>186</sup> Maryse Choisy, *Qu'est-ce que la psychanalyse ?*, Paris, L'Arche, 1950, p. 176.

le sujet masculin, artiste misanthrope, vers l'utopie collective. Dans le même temps, en volatilisant ses chimères, elle anéantit d'autre part l'un des piliers fondamentaux de sa personnalité, le conduisant à abandonner définitivement sa vocation de statuaire, partant toute activité artistique. Si c'est bien vers une mort vraisemblable et nécessaire que la souveraine yéménite conduit Adoniram, l'herméneutique se trouve ici confrontée à un dilemme. Le je-sujet masculin meurt-il dans une perspective christique triomphante afin d'assumer son rôle utopique de fondateur de lignée ? Est-il à l'inverse victime des blocages aporétiques de son système psychique dans une perspective strictement individuelle ? Résolument inscrit dans une modernité dialogique au sens bakhtinien du terme, le récit nervalien se refuse à tout dénouement unilatéral, nul *acte configurant*, pour reprendre la terminologie de Louis Otto Mink, ne permettant au lecteur d'en synthétiser les enjeux.

Synthétisant cette double analyse de personnages : le *ferouer*, puis la reine de Saba, il nous paraît important d'envisager de telles figures non seulement en tant que motif culturel élu par un auteur soucieux de couleur locale mais bien plutôt comme des formes d'actualisation de pôles actantiels inscrits dans le système d'un schéma constant dans sa structure. Le *ferouer* actualise, ainsi, le rôle de l'opposant dans l'axe qu'A.J. Greimas nomme la relation de communication ; la reine yéménite actualise quant à elle le pôle objectal, inscrite dans l'axe fondamental de la relation de désir. En mettant en regard ces deux figures a priori hétérogènes, indépendamment de leur origine orientale commune, il nous est cependant apparu qu'elles incarnaient l'une et l'autre le concept de *différence*, c'est-à-dire d'une nécessaire distance présentée par rapport au je-sujet. Cette distance que l'une et l'autre de ces figures incarnent est éminemment ambivalente : garde-fou prémunissant du risque latent de profanation mais également preuve de l'abolition terrestre de l'idéal.

A un niveau plus général encore si l'on envisage les enjeux de la mise en intrigue nervalienne, il nous faut revenir sur la notion de jeu au sens mécanique du terme. Cette distance que nous évoquons, nécessaire à la vitalité d'un récit nervalien hanté par le risque de la sclérose est ici matérialisée par ce que Greimas nomme une relation de disjonction. Les deux figures n'occupent en effet pas le même pôle actantiel que le je-sujet. La problématique est sensiblement différente si l'on envisage les personnages autofictionnels mis en scène par le diariste à Stamboul : Caragueuz, Abdulmedjid, ainsi que le conteur-rhapsode sur lesquels nous allons à présent nous pencher. Comme nous allons essayer de le montrer dans les chapitres suivants, chacune de ces figures, reflet orientalisé de l'auteur, occupe la fonction sujet au sein du schéma actantiel. La distance n'est dès lors plus à envisager en termes de disjonction vis-à-vis d'un autre pôle actantiel dont le personnage serait éloigné. La différence nécessaire à la

transcription voilée de l'intimité réside alors dans le jeu de masques dont notre auteur s'affuble. Prenant appui sur des figures ethnoculturelles pour lesquelles il se sent en sympathie non sans arrière-pensées idéologiques, il s'approprie l'authenticité de la donnée ethnologique -radicale extériorité dont il fait son miel- en l'intégrant aux schèmes préexistants de son mythe personnel. Certes, les remaniements opérés sont parfois conséquents mais notre auteur réussit le tour de force de maintenir jusqu'à un certain point le sens profond du motif et du personnage exotique sur lequel il a jeté son dévolu.

## *Partie 2 : autofictions ethnoculturelles.*

### Introduction : esquisse d'une théorie.

Personnalité éminemment labile, ouvert à toute influence, Gérard de Nerval se livre dans son *Voyage en Orient* au jeu exaltant de l'autofiction. Rappelons, à ce titre, la définition d'une telle catégorie générique par l'un de ses fondateurs et théoriciens Serge Doubrovsky :

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau<sup>1</sup>.

Avant d'assumer dans le cadre de récits plus courts l'usage de la première personne, Gérard de Nerval se peint donc de biais, masqué sous les traits de figures orientales. Nous nous intéresserons plus particulièrement dans ce chapitre et dans le suivant au traitement réservé par notre auteur à trois figures stambouliotes en apparence fort disparates: la marionnette ombre chinoise Caragueuz, le sultan turc Abdul-Medjid, le conteur-rhapsode de la place du Seraskier. La démarche nervalienne est hautement originale, inscrite dans un mouvement synergique: notre auteur projette ainsi en premier lieu sur telle ou telle figure ethnoculturelle ou historique les données immuables de son drame intime. Dans le même temps, il nourrit ce même scénario menacé par la sclérose de l'apport authentique de l'altérité culturelle. Aussi est-il possible de considérer que si Nerval a tendance à gauchir l'authenticité du fait culturel étranger afin qu'il s'intègre à son psychodrame intime, il n'en trahit jamais complètement l'esprit. Ainsi que l'affirme Guy Barthélémy :

Dans le *Voyage en Orient*, Nerval s'efforce de faire à l'Autre culturel une place qui ménage à la fois sa différence, sa spécificité, et sa vocation de Sujet ; c'est, dans le vaste corpus des récits de voyage en Orient du XIXème siècle, l'un des rares textes où affleure, de façon certes ambiguë, la conviction que, pour reprendre les termes de M. Augé, « l'autre est un je »<sup>2</sup>.

Nous voudrions montrer dans les chapitres qui suivent en quoi les enjeux de l'écriture de soi, de la quête identitaire, s'articulent à des enjeux idéologiques *lato sensu*. Il est en effet révélateur qu'afin de tenter de se ressaisir d'une identité menacée d'évanescence, notoirement

---

<sup>1</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, p. 4.

<sup>2</sup> Guy Barthélémy, *Littérature et anthropologie dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, 1996.

frappée d'opprobre en Occident, Nerval ait trouvé dans l'Orient arabo-ottoman moins un repoussoir qu'un réservoir à solutions antithétiques. Il faudra à ce titre s'interroger sur le statut et la fonction que pouvait revêtir cet Orient musulman aux yeux de notre auteur, bien moins perçu comme une inquiétante altérité à dominer que la virtualité d'une régénération, possibilité utopique de retrouver au sein d'un monothéisme alternatif la vigueur du paganisme antique. Nul doute que la posture de notre auteur, tranchant radicalement avec celle résolument européocentriste d'un Chateaubriand, s'inscrive difficilement dans la formule lapidaire d'Edward Saïd :

Il est donc exact que tout Européen, dans ce qu'il pouvait dire sur l'Orient, était, pour cette raison, raciste, impérialiste et presque totalement ethnocentriste<sup>3</sup>.

Certes, Nerval ne pouvait échapper aux préjugés idéologiques de son temps et nous ne voudrions pas succomber à un angélisme anachronique. Notons ainsi qu'à l'instar de nombre de ses contemporains, il est parfois enclin à l'essentialisme ethnoculturel, attribuant par exemple à un groupe ethnique une caractérisation réductrice, justifiée en particulier par son environnement ou son mode alimentaire<sup>4</sup>. Toutefois, ce *racialisme*<sup>5</sup> apparent, sans doute tributaire de la montée en puissance de l'ethnologie comparée, ne doit pas occulter une posture fondamentalement empathique à l'égard de la culture autre. L'appel au savoir oriental naît en effet du besoin vital de relativiser les valeurs d'un Occident dominateur et sûr de son fait qui a relégué l'*aliéné* au ban de la société et qui criminalise l'amour.

Plaidoyer *pro domo*, la relation viatique orientale nervalienne entend ainsi ébranler les certitudes européennes, en particulier un trop strict partage entre folie et raison et surtout envisager de déculpabiliser l'acte de chair, ouverture vers la possibilité d'une rééducation sentimentale et sensuelle. Poncif de la peinture orientaliste plus encore que de la littérature, la prétendue sensualité orientale permet à notre auteur, dans le cadre de sa relation viatique orientale, d'investir un tel domaine comme jamais il ne le fit auparavant et ne le fera par la suite. Mentionnons à ce titre la formule synthétique d'Edward Saïd:

Les diverses possessions coloniales (européennes) semblaient proposer une sexualité d'un type différent, peut-être plus libertine et moins chargée de péché<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Edward Saïd, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 2003 [1978, 1995], p. 32.

<sup>4</sup> Relevons à ce titre cet exemple révélateur des *Femmes du Caire* où le diariste caractérise ainsi le « type » égyptien : « Ils sont plus rêveurs qu'actifs, et plus intelligents qu'industriels ; mais je les crois bons et d'un caractère analogue à celui des Hindous, ce qui peut-être tient aussi à leur nourriture presque exclusivement végétale. » (*NPI II*, p. 305)

<sup>5</sup> Nous utilisons l'expression forgée par Pierre-André Taguieff. Voir en particulier *La Couleur et le sang. Doctrines racistes à la française*, Paris, Mille-et-une nuits, 1998.

<sup>6</sup> Edward Saïd, *Ibid.*, page 331.

C'est essentiellement sur ce dernier point que portera notre intérêt dans les deux chapitres qui vont suivre. En effet, une réflexion sur le rapport à la sensualité est riche d'enseignements et se situe à la confluence de multiples enjeux. Cette question a partie liée, d'une part, avec la dimension idéologique dans la mesure où une telle révision des certitudes européennes équivaut à considérer l'altérité culturelle comme porteuse d'enseignement, revêtant donc à ce titre un caractère utopique. La rééducation sensuelle orientale convoque aussi les dimensions conjointes de l'autofiction et de la psychanalyse. En se grimant à l'orientale sous la forme d'un pantin ithyphallique « victime de sa chasteté »<sup>7</sup> ou sous les traits d'un sultan procréant un héritier au cœur d'une cérémonie religieuse, notre auteur exhibe littéralement et de manière incontestable son rapport problématique à la sexualité, partant le rêve caressé d'une sexualité sacrée rien moins que chimérique. Toute la gageure mais aussi toute l'illusion d'une utopie orientale visant à décriminaliser la rencontre des corps consiste à confondre l'interdit interne, c'est-à-dire le tabou de l'inceste que le mélancolique refuse d'admettre, et l'interdit externe : le prétendu anathème que le catholicisme occidental sous l'égide d'un « Dieu sévère »<sup>8</sup> fait peser sur la sensualité et dont les croyances orientales représenteraient le contrepoint.

Nous envisagerons donc en premier lieu de manière extrêmement synthétique (chapitre 3) en quoi le *Voyage en Orient* constitue une tentative esquissée, nécessairement inaboutie, de réhabilitation de la chair, à la confluence d'enjeux idéologiques, autofictionnels et psychanalytiques. Nous focaliserons ensuite notre intérêt sur deux figures ethnoculturelles stambouliotes: la marionnette phallique Caragueuz (chapitre 4) et le sultan turc Abdul-Medjid (chapitre 5). Jamais sans doute notre auteur ne sera allé aussi loin dans l'évocation de la sensualité -fût-ce à mots couverts- que dans la mise en scène autofictionnelle de ces deux figures orientales. Or, tout en ouvrant vers la possibilité d'une restauration de l'exubérance primitive des forces naturelles, d'un alliage idéal entre sexualité et sacralité, Nerval n'en rappelle pas moins en sourdine la présence latente mais indélébile du Pêché. Nous réserverons pour les chapitres suivants (chapitres 6 et 7) une réflexion sur la rhapsodie narrative, incarnée par la figure du conteur de café. En effet, si *Caragueuz* ou Abdul-Medjid représentent des projections autofictionnelles du sujet nervalien dans son rôle d'acteur, la mise en scène du conteur-rhapsode s'apparente quant-à-elle à la mise en abyme de l'acte d'écriture, « autofiction spéculaire » extérieure au schéma actantiel. De manière caractéristique, aux figures du grotesque pantin et

---

<sup>7</sup> *NPI II*, p. 643.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 239.

du sublime sultan est fondamentalement associée l'incontournable question sexuelle. A l'inverse, la figure du conteur, autre image méliorative du moi, proche de l'androgynie, est exempte de toute caractérisation sexuelle : incarnation de la sublimation cathartique autorisée par l'écriture, elle surplombe littéralement l'œuvre.

## Chapitre 3 : L'utopie orientale d'une rééducation sentimentale.

### Introduction : sensualités orientales.

Il est très significatif que le voyageur entame son périple en Orient à Cythère en relevant la formule grecque, lue sur une « ancienne arcade » : « ΚΑΡΔΙΩΝ ΘΕΡΑΠΙΑ...guérison des cœurs<sup>1</sup> ». L'ensemble de son parcours paraît en effet placé sous l'égide de Vénus, pèlerinage archéologique visant à explorer des contrées dans lesquelles la trinité masculine chrétienne ou l'islam monothéiste n'ont pu effacer l'ancien culte du « féminin céleste »<sup>2</sup>. En associant Orient et sensualité, notre auteur sacrifie à un poncif de la littérature de voyage et de la peinture orientaliste. Si Chateaubriand ou Lamartine, les deux grands prédécesseurs modernes de Nerval en Orient, ont gazé leur drapé oriental d'un voile pudique, toute une tradition, héritière en particulier du roman libertin des Lumières, associe rêverie orientale et érotisme du harem. Le pas de côté que constitue pour l'occidental de passage l'exploration des pays sous domination ottomane constitue en effet la possibilité d'appréhender sur le mode alternatif les questions relatives à l'amour, en particulier à la sensualité. A une Europe où la pudibonderie de façade cache mal l'accroissement massif de la prostitution<sup>3</sup>, l'Orient semble proposer la possibilité d'une déculpabilisation de la chair ou plus généralement d'une libération des fantasmes comme le précise Alain Corbin :

Compte tenu des prestiges de l'orientalisme au cours du premier 19<sup>ème</sup> siècle et de la précocité de la conquête de l'Algérie, l'Afrique du Nord et plus généralement l'Empire ottoman constituent les territoires privilégiés au sein desquels s'est élaboré l'érotisme colonial. Ils constituent les théâtres les plus révélateurs des fantasmes et des désirs inassouvis du blanc d'occident<sup>4</sup>.

Il faut toutefois identifier entre les voyageurs des distinctions notables: alors que Flaubert ou Du Camp orientalisent en l'exotisant le monde du lupanar qu'ils pratiquent assidûment en France, Gérard de Nerval vise à restaurer l'antique fusion entre sexualité et sacré, restauration du culte d'Astarté, de Pan ou de Priape mal recouverts par la chape de plomb monothéiste. Nous voudrions toutefois montrer ici que sous couvert d'éloge unilatéral, c'est encore une fois l'ambivalence qui domine chez notre auteur, lequel juxtapose littéralement la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>3</sup> Alain Corbin affirme en effet : « La prostitution est en expansion dans toute l'Europe occidentale. », *op. cit.*, p. 152.

<sup>4</sup> Alain Corbin, *ibid.*, p. 197.

nostalgie exprimée pour la toute-puissance antérieure, amoral, associée au paganisme et l'interdit moral qui sanctionne une telle attraction.

## 1. Conjurer la mort de Pan : un tropisme inabouti.

### 1.1 Attraction et ambivalence.

Il faut noter en premier lieu l'intense nostalgie éprouvée par notre auteur à l'égard de l'antique fécondité païenne placée sous l'égide du Dieu Pan. A Syra, ainsi, le voyageur déplore sur le mode élégiaque la mort du dieu, faisant écho à près de dix-huit siècles de distance au constat de sa disparition émis par Plutarque dans *La Décadence des Oracles*<sup>5</sup> :

Oh ! n'a-t-on pas compris ce dernier cri jeté par un monde mourant, quand de pâles navigateurs s'en vinrent raconter qu'en passant, la nuit, près des côtes de Thessalie, ils avaient entendu une grande voix qui criait : « Pan est mort ! » Mort, eh quoi ! lui, le compagnon des esprits simples et joyeux, le dieu qui bénissait l'hymen fécond de l'homme et de la terre [...]<sup>6</sup>

Tout se passe comme si notre auteur, adoptant une démarche archéologique au sens large du terme durant l'ensemble de son trajet symbolique en Orient, n'avait de cesse de « rechercher pieusement les traces des temples ruinés de la déesse de Cythère »<sup>7</sup>, c'est-à-dire tout ce que les monothéismes dominants n'ont pu abolir du paganisme antique. Or, en réponse à la déploration augurale, notre auteur semble avoir retrouvé au terme de son voyage l'incarnation orientale de Pan au cœur même de la musulmane Stamboul: Caragueuz, marionnette et ombre chinoise dont l'attribut phallique surdimensionné est associé par notre auteur à la fécondité:

Qu'est-ce, par exemple, que Caragueuz, ce type extraordinaire de fantaisie et d'impureté, qui ne se produit publiquement que dans les fêtes religieuses ? N'est-ce pas un souvenir égaré du dieu de Lampsaque, de ce Pan, père universel, que l'Asie pleure encore ?<sup>8</sup>

A l'inverse de l'Occident, l'Islam conservateur n'aurait donc pas oublié les anciens cultes, les intégrant au monothéisme. Si donc l'éloge apparent d'une antique fécondité dont on déplore l'abolition paraît unilatéral, nous avons pu montrer que l'expression des forces surpuissantes mais inadaptées du paganisme au sein d'un réel frappé de déchéance représentait toujours un danger dans l'œuvre nervalienne. Notons, ainsi, à titre d'exemple significatif et

---

<sup>5</sup> « Alors, Thamous, placé à la poupe et tourné vers la terre, dit, suivant les paroles entendues : « Le grand Pan est mort ! », Plutarque, *Décadence des oracles*, 17, traduction Flacelière, cité par Philippe Borgeaud, « La mort du grand Pan. Problèmes d'interprétation », *Revue de l'histoire des religions*, tome 200, n°1, 1983, page 4.

<sup>6</sup> *NPI II*, p. 253.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 655.

parmi une multitude d'autres, que les dieux païens gaulois : « Esus ou Thot, ou Cérunnos » sont qualifiés par le narrateur des *Nuits d'Octobre* de « redoutables »<sup>9</sup>. Certes, l'ambivalence nervalienne exprimée à l'égard du paganisme s'inscrit dans une problématique intime qu'un déterminisme psychologique est à même de justifier. Au demeurant, il faut noter que notre auteur ne fait que personnaliser un phénomène collectif que Baudelaire a synthétisé sur le mode ironique dans un article intitulé *L'Ecole païenne*<sup>10</sup>.

### 1.2 Inscription nervalienne dans un phénomène collectif : l'Ecole païenne.

Nous ne ferons ici qu'évoquer à grand traits un vaste problème traité de manière remarquable par Brian Juden<sup>11</sup> afin d'envisager en quoi les vellétés de résurrection du paganisme dans les années 1840-1850 pouvaient susciter chez notre auteur aussi bien l'engouement que la méfiance.

Popularisé en premier lieu par Goethe puis prolongé dans sa version politique et militante par Henri Heine, relayé en France par Edgard Quinet, l'engouement pour le paganisme s'inscrit dans un mouvement globalement anticatholique et révolutionnaire au sens politique du terme. Sur le plan philosophique, l'amoralisme païen est souligné par exemple par Lamartine, non sans défiance :

[...] Etre sans attributs, force sans providence,  
Exerçant au hasard une aveugle puissance,  
Vrai Saturne enfantant, dévorant tour à tour,  
Faisant le mal sans haine et le bien sans amour, [...]<sup>12</sup>

Plus grave aux yeux de Nerval, l'éloge du paganisme s'apparente à un régicide ou pire un déicide. Emblématique des forces populaires telles qu'elles se sont manifestées durant les révolutions, le paganisme égalitaire semble en effet voué à abolir toute hiérarchie, à tuer symboliquement le Père ainsi qu'en témoigne Baudelaire dans son célèbre article intitulé « L'Ecole païenne » : « Pan doit tuer Dieu. Pan, c'est le peuple »<sup>13</sup>. Ayant déjà pu évoquer la hantise nervalienne à l'égard de toute violence politique, *a fortiori* en ce qui concerne le régicide, déferlement incontrôlé de l'*hybris* collectif, nous comprenons ainsi toutes les réticences que notre auteur pouvait éprouver envers le paganisme de son temps, nettement

---

<sup>9</sup> *NPI III*, p. 316.

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, « L'Ecole païenne », *Semaine théâtrale*, 22 janvier 1852, *Œuvres complètes*, éd. cit., T. II, p. 44-45.

<sup>11</sup> Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français, 1800-1855*, Genève, Slatkine reprints, [1970], 1984, pages 523-575, et « Visages romantiques de Pan », *Romantisme*, 1985, n°50. « Religions et religion », pages 27-40.

<sup>12</sup> Alphonse de Lamartine, *Le Dernier Chant du pèlerinage d'Harold*, X, v. 19-30.

<sup>13</sup> Charles Baudelaire, « Notes diverses sur l'art philosophique », I, *Œuvres*, Pléiade, 1975, t. II, p. 606.

infléchi dans une acception politique. Il est à ce titre particulièrement significatif que le diariste du *Voyage* interdise symboliquement à son Caragueuz toute expression d'une virilité pourtant virtuellement surpuissante. Le titre, oxymorique, inventé par Nerval, de la représentation dont la marionnette est l'acteur principal, est hautement révélateur : « Caragueuz, victime de sa chasteté. » Une telle émasculatation n'est évidemment pas anodine. Les personnages nervaliens sont en effet rebelles à l'instar du pantin phallique mais non révolutionnaires, contestataires mais non régicides ni déicides. Aussi l'éloge apparemment sans ambages du paganisme par Nerval reste-t-il inabouti, marqué par une limite infranchissable.

### 1.3 Du sexuel et du politique.

Esquissons à présent une ébauche de synthèse. La correspondance entre les dimensions sexuelles et politiques est remarquable chez notre auteur, l'une et l'autre marquées par une semblable ambivalence. Sur le plan sensuel au sens large du terme, Nerval déplore ainsi l'abolition de l'antique fécondité païenne tout en en stigmatisant en sourdine l'amoralisme. De la même manière, notre auteur n'est pas sans reconnaître le destin providentiel de la Révolution française, alors même que sa mémoire reste traumatisée par « ce fouillis sanglant de membres et de têtes »<sup>14</sup> qu'a représenté l'épisode sanglant de la terreur. Comment s'articulerait alors la donnée culturelle islamique à cette problématique question du paganisme? Nous voudrions à présent montrer de quelle manière notre auteur, en s'inscrivant dans le poncif d'un Orient réputé sensuel, invente l'utopie inaboutie d'un islam païen, conservateur voire héritier du paganisme antique, leçon marquée au demeurant par une profonde ambivalence opposant exhortation aux plaisirs sensuels et obsession de la chasteté.

## 2 Islam et cultes orientaux : l'utopie d'une sexualité sacrée.

### 2.1 Une gageure.

Selon Nerval, l'islam<sup>15</sup> revêt en effet le rôle fantasmatique de relai moderne de l'Antiquité. Plus précisément, il est chargé de suppléer à la catastrophique abolition d'un « poétique passé » tombé sous les coups d'une modernité sans mémoire. C'est donc bien plus en tant que support fantasmatique au désir mélancolique qu'en tant que réalité strictement

---

<sup>14</sup> *NPI III*, p. 745.

<sup>15</sup> Rappelons la définition élargie du terme islam proposée par Dominique Sourdel : « Le mot *Islam*, au sens propre attitude religieuse de soumission à Dieu, caractérise la révélation monothéiste prêchée par Mahomet en Arabie au VII<sup>ème</sup> siècle, et répandue au cours des temps sur toute une partie des terres habitées. Il s'applique aussi à la *communauté* formée par les adeptes de cette foi, et à la *civilisation* qui en est issue. », Dominique Sourdel, *L'Islam*, Paris, PUF, col. « Que sais-je ? », 1968, p. 5.

tangible que l'Orient nervalien doit être appréhendé. Relevons à ce titre la définition lyrique qu'en propose le diariste au Caire :

Il faut redescendre, il faut détourner ses regards de cette Antiquité muette dont un sphinx, à demi disparu dans les sables, garde les secrets éternels ; voyons si les splendeurs et les croyances de l'islam repeupleront suffisamment la double solitude du désert et des tombes, ou s'il faut pleurer encore sur un poétique passé qui s'en va<sup>16</sup>.

## 2.2 L'utopie sensuelle orientale.

### 2.2.1 Poncifs et cas limites.

Or, en assignant à la culture autre la charge de suppléer aux insuffisances occidentales, en particulier sensuelles, Nerval sacrifie en apparence à un lieu commun ainsi que le précise Alain Corbin:

La vague de l'orientalisme constitue [...] l'Empire ottoman en territoire de la quête des plaisirs charnels<sup>17</sup>.

Si l'Orient semble bien proposer à l'occidental de passage d'autres codes moraux relatifs à la sexualité : une véritable utopie des sens, les postures diffèrent cependant très sensiblement en fonction des voyageurs. Alors que Nerval quête fébrilement les traces d'une sexualité sacrée digne héritière de l'Antiquité, d'autres voyageurs comme Flaubert ou Du Camp expérimentent sur le mode exotique l'univers des maisons closes qu'ils fréquentent déjà en France. Relevons à ce titre le célèbre épisode de la rencontre à Esneh, Capoue du touriste occidental, entre le jeune Normand et la courtisane égyptienne Kuchuk Hanem :

« A Esneh », confie Flaubert à Louis Bouilhet, « j'ai en un jour tiré cinq coups et gamahuché trois fois » - sur « son lit fait de cannes de palmier » - Kuchuk Hanem, « une impériale bougresse, tétonneuse, viandée, avec des narines fendues, des yeux démesurés, des genoux magnifiques, et qui avait en dansant de crânes plis de chair sur son ventre. Sa gorge sentait une odeur de térébenthine sucrée [...]. Je l'ai sucée avec rage [...]. Quant aux coups, ils ont été bons. Le troisième surtout a été féroce, et le dernier sentimental. Nous nous sommes dit là beaucoup de choses tendres, nous nous serrâmes vers la fin d'une façon triste et amoureuse<sup>18</sup>. »

Certes, de tels propos, non exempts de vulgarité fanfaronne et révélant l'exacerbation érotique dont l'Orient lascif est porteur, semblent trahir un double rapport de domination : celui que l'homme occidental blanc exercerait sur la femme orientale. Dans son célèbre essai,

---

<sup>16</sup> *NPI II*, p. 335.

<sup>17</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 198.

<sup>18</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1973, p. 606. Lettre du 13 mars 1850 à Louis Bouilhet.

Edward Saïd va même jusqu'à instituer la relation Flaubert-Kutchuk Hanem en prototype des rapports déséquilibrés entre l'Occident dominateur et l'Orient dominé :

La relation entre l'Occident et l'Orient est une relation de pouvoir et de domination. [...] Prenons par exemple la rencontre de Flaubert avec une courtisane égyptienne, rencontre qui devait produire un modèle très répandu de la femme orientale<sup>19</sup>.

Sans doute faut-il atténuer la charge polémique de tels propos. Rappelons d'une part que les notes de Flaubert relatives à l'épisode de la courtisane égyptienne n'étaient pas destinées à être publiées et n'ont donc jamais pu constituer ce caractère d'exemplarité qu'évoque Saïd. Affirmons par ailleurs qu'un tel exemple qui relève de l'infralettrature, bien que symptomatique du *discours* impérialiste occidental<sup>20</sup>, s'apparente plus à un cas extrême qu'à une norme. S'il ne s'agit pas de nier que l'orientalisme des écrivains ou des artistes n'était pas exempt de condescendance ni d'un sentiment implicite de domination<sup>21</sup>, nous pourrions opposer à l'occurrence flaubertienne un certain nombre de contre-exemples. Mentionnons ainsi, à titre indicatif, deux cas-limites où les rapports Occident/Orient sont moins perçus en tant que rapports hégémoniques de type dominant/dominé que comme une tentative utopique visant à résoudre les apories européennes<sup>22</sup> : le rêve d'expatriation en Turquie pour Lamartine<sup>23</sup>, l'utopie d'un islam où s'intégreraient harmonieusement le fétichisme noir au monothéisme blanc pour le saint-simonien Ismaÿl Urbain<sup>24</sup>. L'espace fantasmatique islamique revêt alors un caractère indéniablement utopique, proche de ce que Françoise Sylvos nomme à la suite de Claude Dubois un « antilieu » :

L'antilieu est l'envers du « lieu universel », le lieu par la négation duquel s'affirme toute idéologie dominante [...] <sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> Edward Saïd, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>20</sup> Nous utilisons ce terme dans son sens foucauldien.

<sup>21</sup> Rappelons l'une des définitions de l'orientalisme proposées par Saïd : « [...] style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. », *op. cit.*, p. 32.

<sup>22</sup> Nous rejoignons par certains aspects les thèses d'Homi Bhabha. Sans remettre en cause l'avancée que la thèse d'Edward Saïd représente dans la compréhension du colonialisme, il relativise la pertinence de ce qu'il nomme un « essentialisme anhistorique » qui confondrait savoir universitaire et posture militante. L'opposition frontale entre Orient et Occident apparaît dès lors nuancée avec l'introduction de concepts tels que l'hybridité, l'ambivalence, la « créolisation », etc. Ces nouvelles identités se situeraient dans un espace d'entre-deux qu'Homi Bhabha nomme « terrain d'élaboration des stratégies de soi. » (Voir en particulier Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.)

<sup>23</sup> A la suite de ses échecs politiques, Lamartine était fort disposé à s'installer en Turquie dans les environs de Smyrne. Les projets d'une telle expatriation - finalement ajournée - revêtaient par bien des traits l'allure d'une utopie coloniale : domaine à exploiter selon des règles dûment précisées, autogestion, etc.

<sup>24</sup> Gustave d'Eichthal et Ismaÿl Urbain, *Lettres sur la race noire et sur la blanche*, Paris, Paulin, 1839.

<sup>25</sup> Françoise Sylvos, *Nerval ou l'antimonde*, « Utopies », L'Harmattan, Paris, 1997, p. 33.

L'Orient nervalien doit sans doute être appréhendé selon une telle perspective. Plus précisément, le déplacement géographique correspond pour lui à une tentative de retour à un stade antérieur à la fracture dissociant sexualité et sacralité.

### 2.2.2 L'Islam nervalien ou la virtualité d'une déculpabilisation.

Le déplacement géoculturel représente, en effet, pour notre auteur la possibilité de contourner le péché adamique. Si Pan incarne avec toute sa sensualité l'exemple le plus extrême d'un retour à l'innocence prélapsaire, la figure de Salomon apparaît elle aussi centrale dans l'imaginaire oriental nervalien. Moins sauvage que le dieu danseur dont on a évoqué l'ambivalence, le roi bâtisseur incarne la possibilité d'unifier sacralité et sensualité, monothéisme et paganisme, ainsi qu'en témoignent ces propos du préfacier des *Poésies d'Henri Heine* :

[...] Salomon, le premier écrivain qui ait confondu dans le même lyrisme le sentiment de l'amour et le sentiment de Dieu<sup>26</sup>.

L'islam, qui révère Salomon de manière notoire, apparaît ainsi comme un espace fantasmatique où le sacré pourrait sans péché s'associer aux plaisirs de la chair. Nerval affirme ainsi sans ambages :

[...] la loi musulmane ne signale aucun péché dans (l') ardeur des sens [...] <sup>27</sup>

Un tel constat ne relève pas de la chimère mais correspond à une vérité dogmatique, comme en atteste l'islamologue Dominique Sourdel :

[...] la faute d'Adam ne retombant pas sur sa postérité, il n'y a dans l'Islam ni péché originel, ni déchéance de la nature humaine<sup>28</sup>.

Point d'orgue du *Voyage en Orient*, la cérémonie du Baïram à Stamboul qui clôt le mois de Ramadan et sur laquelle nous reviendrons dans la troisième section de ce chapitre, conjugue ainsi spiritualité et sensualité. Au terme d'un mois d'abstinence, en effet, relate le diariste : « chaque mari est forcé, lorsque se dessine la dernière échancre de la lune du Baïram, de remplir ses devoirs les plus graves... »<sup>29</sup>. Placé au centre d'une cérémonie où se conjugue le sacré et la sexualité, le sultan turc Abdul-Medjid, tête de proue d'un peuple avec lequel il communique, est en effet chargé, une journée avant le reste de ses coreligionnaires, de procréer

---

<sup>26</sup> *NPI I*, p. 1130.

<sup>27</sup> *NPI II*, p. 786.

<sup>28</sup> Dominique Sourdel, *op. cit.*, p. 37.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 781.

un héritier auprès d'une jeune vierge. « Carême et carnaval », « fêtes sérieuses » sont, ainsi, les expressions oxymoriques employées par le voyageur afin de souligner tout ce qu'une telle fusion pourrait revêtir d'incongruité aux yeux du lecteur européen. Un tel postulat avait, par ailleurs, pu être émis par d'autres auteurs contemporains de Nerval et globalement islamophiles. Emblématique est à ce titre le rapprochement effectué par l'érudit Félix Lajard entre le culte druse et l'islam :

De nos jours, en effet, les Druzes du Liban, dans leurs vêpres secrètes, rendent un véritable culte aux parties sexuelles de la femme, et le leur rendent chaque vendredi soir c'est-à-dire le jour auquel de leur côté, les musulmans trouvent dans le code de Mahomet la double obligation d'aller à la mosquée et d'accomplir le devoir conjugal<sup>30</sup>.

Cette projection nettement utopique de la nostalgie païenne occidentale sur un Islam fantasmé est également à l'œuvre dans les réflexions d'Ismaÿl Urbain. Dans ses lettres à Gustave d'Eichthal, le *quarteron* saint-simonien envisage l'utopie d'un islam où s'harmoniseraient la rigueur et l'abstraction du monothéisme blanc avec l'ardeur corporelle du fétichisme noir :

Il est vrai, comme vous l'indiquez, qu'il existe une opposition profonde entre le dogme essentiel de l'islamisme, son austère monothéisme, et l'esprit fétichiste du noir; mais il faut reconnaître que pour devenir plus facile aux noirs, l'islamisme a consenti à se départir en leur faveur de sa rigueur primitive. Il a consacré leur amour irrésistible pour les danses les plus animées, en les admettant comme rites de prières dans les cérémonies religieuses<sup>31</sup>.

Manifestement donc, l'islam rêvé par l'Occident dans le premier XIX<sup>ème</sup> siècle a partie liée avec la culpabilité européenne portant sur la question du corps et de la chair.

### 2.2.3 Ambivalences nervaliennes.

Or, en ce qui concerne Gérard de Nerval, si l'ultime étape du *Voyage* semble accréditer l'idée d'un islam utopique où coexisteraient les concepts antithétiques de sacralité et de sensualité, la leçon globale du voyage n'en reste pas moins des plus ambivalentes. S'agit-il de louer la libre expression des désirs ainsi que semblent en attester les propos du diariste tout à l'avantage de l'Orient musulman :

L'Orient a d'autres idées que nous sur l'éducation et sur la morale. On cherche là à développer les sens comme nous cherchons à les éteindre<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Félix Lajard, *Second mémoire, mémoire sur le taureau et le lion considérés comme attributs caractéristiques de Vénus, en Orient et en Occident*, Paris, Bourgeois-Maze, 1837, p.53.

<sup>31</sup> Ismaÿl Urbain, *op. cit.*, p. 43.

<sup>32</sup> *NPI II*, p. 642.

S'agit-il à l'inverse de considérer la chasteté comme un impératif absolu ? Relevons ainsi les propos du voyageur à Stamboul :

Si l'on se rendait compte de la dignité et de la chasteté même des rapports qui existent entre un musulman et ses épouses, on renoncerait à tout ce mirage voluptueux qu'ont créé nos écrivains du XVIIIème siècle<sup>33</sup>.

Volonté d'enfoncer un préjugé européocentriste, certes. Plus profondément sans doute également, hantise de la profanation, partant rejet de toute sexualité, écho euphémistique à l'interdit présenté par le culte isiaque rapporté dès 1845 par le scripteur de la nouvelle *Le Temple d'Isis*:

[...]et si, par l'observation de mon culte et par une *inviolable chasteté*, tu mérites bien de moi, tu sauras que je puis seule prolonger ta vie spirituelle au-delà des bornes marquées<sup>34</sup>.

En juxtaposant littéralement dans son œuvre deux postulations incompatibles : chasteté et sensualité, le narrateur nervalien se dérobe de manière significative à son rôle évaluatif. Rappelons en effet que l'évaluation morale finale représente pour le philosophe du langage Louis Otto Mink l'un des critères définitoires de tout récit:

Même quand tous les faits sont établis, il reste toujours le problème de leur compréhension dans un acte de jugement qui arrive à les tenir ensemble au lieu de les voir en séries [...] saisir ensemble dans un seul acte mental des choses qui ne sont pas éprouvées ensemble ou même capable de l'être<sup>35</sup>.

En ne procédant pas à cet acte synthétique de compréhension au sens kantien du terme, Nerval exhibe pour ainsi dire la faille aux yeux du lecteur. Libre à ce dernier d'inférer de cette lacune aporétique ostensible la virtualité d'un dépassement des contraires. Si dans ce monde-ci sexualité et sacralité apparaissent manifestement comme antithétiques, selon d'autres codes - dont l'Orient représenterait le reflet terrestre utopique- ces deux dimensions pourraient bien être confondues.

Or, l'œuvre nervalienne ne propose jamais qu'une révélation interrompue. A ce titre, la question rhétorique posée par le voyageur à Péra est hautement révélatrice: « Pourquoi craindre l'œil de Dieu ? »<sup>36</sup> En entendant l'appel à la prière du *muezzin*, le diariste se sent en effet assailli d'un irrépressible sentiment de culpabilité :

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 786.

<sup>34</sup> *NPI III*, p. 620.

<sup>35</sup> « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History*, 1979, p. 545, cité par Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 283.

<sup>36</sup> *NPI II*, p. 635.

[...]Ces pauvres derviches qui répètent invariablement ce verset sublime du haut de leur minaret, me semblaient faire, quant à moi, la critique d'une nuit mal employée<sup>37</sup>.

Or, Nerval a soin de se justifier. Dans cette Péra franque où le libertinage de mœurs est de mise, il n'a, quant à lui, rien à se reprocher :

[...]j'aurais été malheureux de me sentir coupable en ce moment d'une faute réelle.

L'emploi de l'expression « faute réelle » a tout de l'aveu implicite. Certes, il est nécessaire au voyageur de s'exonérer de toute accusation de libertinage. Or, s'il n'est donc pas question de « faute réelle », cela n'en signifie pas moins que notre auteur se sent coupable d'une faute, non pas actuelle mais virtuelle. Cette faute nervalienne sous-jacente : celle de la chair, de la sexualité coupable est en effet d'un autre ordre. Antérieure à la réalité, toujours à l'état de latence, elle frappe de mélancolie l'intégralité du spectre terrestre. Mentionnons pour terminer l'épisode faussement anecdotique de la « liqueur » achetée sans en connaître les vertus aphrodisiaques sur la place du Seraskier :

Au moment de quitter la boutique, je retrouvai dans une poche, en cherchant mon mouchoir, le flacon que j'avais acheté précédemment sur la place du Séraskier. Je demandai à madame Meunier ce que pouvait être cette liqueur qui m'avait été vendue comme rafraîchissement et dont je n'avais pu supporter la première gorgée : était-ce une limonade aigrie, une bavaroise tournée, ou une liqueur particulière au pays? La confiseuse et ses demoiselles éclatèrent d'un fou rire en voyant le flacon; il fut impossible de tirer d'elles aucune explication. Le peintre me dit, en me reconduisant, que ces sortes de liqueurs ne se vendaient qu'à des Turcs qui avaient acquis un certain âge. En général, dans ce pays, les sens s'amortissent après l'âge de trente ans. Or chaque mari est forcé, lorsque se dessine la dernière échancre de la lune du Baïram, de remplir ses devoirs les plus graves...<sup>38</sup>

Viatique existentiel pour le voyageur occidental de passage, cette « liqueur » emblématise la dimension utopique de l'Orient sensuel et sacré. D'abord dédaigné et rejeté par l'Occidental imbu de ses préjugés, le tenant pour une « limonade aigrie » ou une « bavaroise tournée », l'humble flacon est ensuite apprécié à sa juste valeur, intégré au sein des « fêtes sérieuses » du Ramadân où s'articulent le devoir sensuel et la fête sacrée. Tout en nuance et en discrétion, Nerval s'autorise, en conformité avec les codes génériques présidant à la relation viatique orientale, à confesser son mal de manière détournée. A la question rhétorique précitée : « Pourquoi craindre l'œil de Dieu » ?, la potion aphrodisiaque semble apporter une esquisse de réponse. Or, encore une fois, le récit nervalien se dérobe vers les points de fuite: de quelle manière Gérard a-t-il usé de l'orientale liqueur ? Telle est la question, encore une fois rhétorique, que le lecteur serait en droit de lui poser.

---

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *NPI II*, p. 781.

#### 2.2.4 Orientalisme et psychanalyse.

En présentant l'interdit frappant la chair comme une donnée de culture que le déplacement géoculturel serait à même de relativiser, Gérard de Nerval projette à l'extérieur de lui-même un insoluble conflit intrapsychique. En transposant les données de son problème intime au sein de la culture autre, il ne fait qu'en déplacer les enjeux. Aussi pouvons-nous affirmer que ce paganisme dont l'Orient conservateur aurait su garder la quintessence n'est que la face visible d'un inceste qui ne dit pas son nom. En effet, si l'acte de chair est tellement coupable dans l'univers nervalien, c'est qu'il prend implicitement pour objet le corps primitif de la Mère protéiforme, *Magna mater* des commencements aux contours nébuleux. Notons, ainsi, à titre emblématique, que le *Voyage en Orient* est placé sous le patronage symbolique augural du *Faust* de Goethe, lequel a effectué un fort significatif itinéraire initiatique au pays des *Mères*. La chimère nervalienne consisterait, en effet, à vouloir retrouver au sein d'un réel prosaïque l'incarnation de la déesse Isis, significativement « mère et épouse sacrée » selon le scripteur d'*Aurélia*. Or, en caractérisant la déesse de la sorte, le narrateur de l'ultime nouvelle nervalienne opère un raccourci significatif, gauchissant implicitement la donnée religieuse de base. En effet, l'Isis égyptienne authentique est inscrite dans deux relations symboliques strictement dissociées: elle est d'une part l'épouse d'Osiris, d'autre part la mère d'Horus. La tentation nervalienne sous-jacente est d'incarner conjointement les rôles d'amant et de fils, niant de manière significative la section ou sexuation œdipienne. Parallèle à l'attrait pour le paganisme, l'aspiration tacite consistant à oblitérer la filiation paternelle se lit en filigrane au fil des pages de la relation viatique orientale, le « féminin céleste »<sup>39</sup> entendant faire oublier la « trinité masculine ». Nous voudrions à présent envisager, afin de conclure ce trop court survol de la dimension sensuelle du *Voyage en Orient*, de nous pencher sur un épisode fort significatif quoiqu'en apparence burlesque : les pratiques religieuses ésotériques du culte druse. S'y lisent en filigrane les données sous-jacentes d'un roman familial singulier où s'abolit la figure paternelle.

### 3 Les vêpres des druses.

#### 3.1 Une pratique culturelle singulière.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 248.

Le lecteur de la section « Druses et maronites » prépubliée dans la *Revue des Deux Mondes* en 1847 n'aura pas manqué d'être surpris par cette évocation, émise par un Marseillais égrillard, d'une pratique cultuelle druse bien proche en apparence de l'orgie:

Ce jour-là, les *akkals* (initiés), hommes et femmes, se réunissent dans leurs *khaloués*, ce qu'ils appellent leurs temples : il y a un moment de l'office où l'on éteint toutes les lumières, et je vous laisse à penser ce qu'il peut arriver de beau<sup>40</sup>.

En dépit de l'effet de litote dont notre auteur est coutumier, la nature sensuelle d'une telle pratique cultuelle est incontestable. En déléguant sa parole à un voyageur grotesque, le diariste semble en premier lieu mettre à distance critique de tels propos en apparence calomnieux, comme il paraît l'affirmer par la suite:

La plupart des voyageurs ne saisissent que les détails bizarres de la vie et des coutumes de certains peuples. Le sens général leur échappe et ne peut s'acquérir en effet que par des études profondes<sup>41</sup>.

Or, notre auteur, loin de balayer d'un revers de main les allégations du voyageur méridional, n'en conteste pas la véracité en dépit d'une dénégation de surface:

[...] je ne négligeai rien pour le détromper, tout en accueillant les renseignements précieux que m'apportaient ses propres observations.

Il ne s'agit donc pas pour Nerval de nier le caractère sexuel de telles pratiques, attesté par ailleurs par d'autres témoignages européens<sup>42</sup> et dont il recueille l'authenticité sans la mettre fondamentalement en question, mais de tâcher de décrypter ce que l'aspect manifestement orgiaque recèlerait de sacré. Il est à ce titre extrêmement significatif que notre auteur ait tenu à décliner dans toute son œuvre de telles pratiques ésotériques relevant de la sexualité collective : évocation des étreintes sacrées de la secte des Béguins<sup>43</sup>, aventure érotique de Nicolas Restif

---

<sup>40</sup> *NPI II*, p. 582.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>42</sup> L'une des références probables de Nerval est un article de *La Revue de l'Orient* signé par un certain St. Ed. Le journaliste ne ménage pas sa critique à l'égard de pratiques qu'il juge dépravées: « Tous les ans, à une époque déterminée, les akals et les akalèhs se réunissent dans l'endroit désigné pour leurs assemblées, pour y célébrer la fête des bougies. L'akal le plus âgé se met dans le coin d'honneur de la salle, et fait à haute voix et à la clarté de plusieurs bougies une lecture qui a rapport au but de la réunion. Cette lecture terminée, il éteint les bougies, et alors chaque akal s'empare d'une akalèh, et les enfants qui naissent de cet acte religieux sont considérés comme prédestinés. », « Notice historique sur les Druses », *Revue de l'Orient*, Paris, Delavigne, p. 140-141.

<sup>43</sup> Dans le contexte du procès de la « secte des Béguins », notre auteur, chroniqueur pour *la Presse* en 1851, se permet d'établir une filiation entre ces derniers et les Ansariés libanais qui, sous la plume du journaliste, présentent bien des rapports avec les Druses évoqués en 1847 dans la *Revue des Deux Mondes*. Le lieu de culte présente le même nom : un *khaloué* et surtout, les pratiques cultuelles sont apparentées : « Il est vrai aussi qu'à un moment de la cérémonie les lumières s'éteignent [...] une fois les lumières éteintes, des scènes fort peu édifiantes se passaient dans le *khaloué* [...]. », *NPI II*, p. 1259.

avec une marquise lors d'une telle cérémonie<sup>44</sup>, étreinte collective des adeptes féminines de la loge isiaque de madame Cagliostro avec des génies masqués<sup>45</sup>. On mentionnera également la cérémonie stambouliote du Baïram sur laquelle nous reviendrons de manière plus approfondie dans la troisième section de ce chapitre. Comment justifier une telle récurrence ?

### 3.2 Communisme sexuel et roman familial.

Le lecteur aura pu être surpris par ce paradoxe: pourquoi notre auteur tellement attaché à la notion de mariage sacré<sup>46</sup> pourrait-il être attiré par la pratique de la sexualité de groupe, *a fortiori* quand l'une des conséquences est justement le rejet de toute possibilité de mariage?<sup>47</sup> Rappelons en effet que les pratiques ésotériques des Druses telles qu'elles sont rapportées dans le *Voyage en Orient* impliquent l'anonymat des partenaires, partant aucune possibilité de prolongement matrimonial de l'étreinte charnelle. Dans le cadre de la biographie consacrée à Restif de la Bretonne, une fois l'acte d'amour charnel accompli, *Monsieur Nicolas* a par exemple l'absolue interdiction de retrouver la dame de haute lignée qui l'a *instrumentalisé* afin de pallier la probable déficience physiologique de son conjoint. De la même manière quoique sur un mode plus prosaïque, le Marseillais de la section « Druses et Maronites » déplore quant à lui « de ne pas savoir qui l'on a aimé un instant »<sup>48</sup>. Or, l'une des motivations d'un tel anonymat est explicitée par le diariste :

Ils veulent sans doute que personne ne sache au juste quel est son père [...]

Il faut alors se placer du point de vue non pas de l'amant mais de l'enfant: en l'occurrence du fils. En filigrane se dessinerait l'une des constantes du mythe nervalien : l'oblitération de la filiation paternelle ainsi qu'accessoirement la reconstitution fantasmatique d'un *roman familial* chimérique<sup>49</sup>. L'enjeu, en effet, est double : une telle filiation matrilinéaire permet d'une part au fils de fantasmer l'union totalisante avec le *mundus muliebris* maternel, abolissant ainsi la figure du Père. On conçoit la dérive fantasmatique d'une telle abolition: rien n'empêcherait alors, d'autre part, de se rêver soi-même en Père idéal, conjuguant sur le mode incestueux les rôles œdipiens et de fils et d'amant. S'expliquerait dès lors beaucoup mieux

---

<sup>44</sup> « Les Confidences de Nicolas », *NPI II*, p. 997-999.

<sup>45</sup> « Cagliostro », *op. cit.*, p. 1130-1132.

<sup>46</sup> Mentionnons cet aphorisme manuscrit, exemple parmi beaucoup d'autres : « [...] les mariages sont marqués au ciel. » *NPI III*, p. 770.

<sup>47</sup> Tel est le cas dans l'exemple mentionné dans le *Voyage en Orient* ainsi que celui concernant Restif de la Bretonne.

<sup>48</sup> *NPI II*, p. 584.

<sup>49</sup> Cette dimension est au cœur de l'écriture de la *Généalogie fantastique*, arbre généalogique semi-délirant où notre auteur n'a de cesse de réécrire, en l'anoblissant, le Nom du Père.

pourquoi la perspective du mariage avec Saléma, *akkalé* druse, provoque chez le voyageur une terrible « fièvre », véritable *morbus sacer* nécessitant la mise à distance définitive de l'objet d'amour tabou.

La dimension ambivalente est donc présente en permanence dans les exemples proposés par Nerval concernant la sexualité. On a, ainsi, pu identifier en premier lieu la volonté exprimée par notre auteur de déculpabiliser l'étreinte charnelle, proposant des modalités alternatives orientales en particulier dans la dimension collective de l'acte de chair. Indéniable est toutefois la sensation d'une culpabilité latente, imputable à la tentation protéiforme d'un rapport incestueux.

### Conclusion : les trois Vénus.

Jean-Pierre Richard l'avait parfaitement analysé : l'espace nervalien peut être assimilé à une « géographie magique »<sup>50</sup>. Dans sa volonté démiurgique consistant à conférer une unité fondamentale à son œuvre, notre auteur rend indiscernable la limite entre l'intime et le culturel, le mythologique et le psychologique: les espaces extérieurs et intérieurs correspondent et se reflètent l'un l'autre dans un infini miroitement. De manière caractéristique, le diariste du *Voyage* transpose ainsi dans la géographie symbolique d'une Grèce rien moins que rêvée les ambivalences de son rapport à la chair et au sacré. Dans l'île de Cythère coexistent en effet sur le mode agonistique deux Vénus que tout oppose, allégorie du conflit intrapsychique qui met aux prises amour primitif précédipien et amour sexué :

Il est évident que le temple situé sur cette colline n'était pas consacré à Vénus Uranie, ou céleste, adorée dans d'autres quartiers de l'île, mais à cette seconde Vénus, populaire ou terrestre, qui présidait aux mariages. La première, apportée par des habitants de la vile d'Ascalon en Syrie, divinité sévère, au symbole complexe, au sexe douteux, avait tous les caractères des images primitives surchargées d'attributs et d'hiéroglyphes, telles que la Diane d'Ephèse ou la Cybèle de Phrygie ; elle fut adoptée par les Spartiates, qui, les premiers, avaient colonisé l'île ; la seconde, plus riante, plus humaine, et dont le culte, introduit par les Athéniens vainqueurs fut le sujet de guerres civiles entre les habitants, avait une statue renommée dans toute la Grèce comme une merveille de l'art: elle était nue et tenait à sa main droite une coquille marine ; ses fils Eros et Antéros l'accompagnaient [...]<sup>51</sup>

Le voyageur exhibe pour ainsi dire la solution de continuité entre les deux Vénus, ne proposant aucun rapprochement apparent entre les deux divinités. Or, il est très significatif qu'après avoir mentionné la coexistence conflictuelle des deux principes au sein du même espace, le diariste insiste sur la triplicité de la déesse antique. Pourquoi est-on passé de deux à

---

<sup>50</sup> Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

<sup>51</sup> *NPI II*, p. 244.

trois Vénus ? Encore une fois, la précaution oratoire rhétorique de notre auteur qui prévient l'objection du lecteur doit attirer notre attention :

[...] peut-être s'étonnera-t-on dans ce temps-ci de me voir dépenser tant de recherches à constater la triple personnalité de la déesse de Cythère<sup>52</sup>.

Il est en effet nécessaire à Nerval d'envisager un dépassement de l'opposition binaire terrestre. Implicitement se dessine alors la figure d'une troisième manifestation de la déesse:

Vénus souterraine, celle que les Latins appelaient *Libitina*, celle qu'on représentait aux Enfers, unissant Pluton à la froide Perséphone, et qui, encore sous le surnom d'*Ainée des Parques*, se confond parfois avec la belle et pâle Némésis.

La résolution du conflit érotique convoque encore une fois le visage marmoréen de *thanatos*, point aveugle où pourraient s'harmoniser la figure chimérique, visage *bifrons* de la Vénus céleste et de la Vénus terrestre. Or, cette ultime divinité que Nerval place au centre de la terre apparaît bien plus comme un archétype qu'une manifestation, déité matricielle dont les autres Vénus ne seraient que les avatars dégradés. L'objet ultime de la quête, Vérité invariablement recherchée à travers une odyssée terrestre sous le signe d'Eros n'est donc autre que la mort.

Or, avant d'envisager de mettre un point final à son dernier sonnet, notre auteur n'eut de cesse d'arpenter le réel, parfois le plus prosaïque, afin d'en interroger le sens caché. Ainsi que nous l'avons affirmé, la traversée de l'espace culturel oriental est pour lui l'occasion de conjurer la partition prétendument occidentale opposant sensualité et sacralité. La grotesque marionnette phallique Caragueuz ou le sultan Abdul-Medjid, mélancolique notoire, représentent à ce titre deux supports ethnoculturels à l'autofiction, moyen terme entre projection d'un récit chimérique à l'état de latence et appel au savoir extérieur, ouverture exotique opportuniste vers une potentielle résolution du conflit.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 247.

## Chapitre 4. La mise en scène du *Caragueuz* stambouliote : autoportrait en marionnette grotesque.

[...]c'est un mythe, c'est un symbole de la plus haute gravité<sup>1</sup>.

### Introduction : une utopie inachevée, grandeur et misère du polichinelle turc.

Précédée de plusieurs effets d'annonce, l'entrée en scène de *Caragueuz*, emblématique marionnette et ombre chinoise de la place du *Seraskier* de Stamboul, représente un jalon majeur dans la relation viatique orientale de Gérard de Nerval. Fermement ancré dans son café aménagé en petit théâtre d'ombres chinoises, l'ithyphallique *homme aux yeux noirs*<sup>2</sup> constitue à la fois une réalité ethnoculturelle caractéristique de la capitale de l'empire ottoman mais aussi un support à rêveries analogiques de la part de certains écrivains-voyageurs ou érudits européens. Pour Nerval qui séjourne à Stamboul en 1843 comme pour Gautier qui suivra les traces de son compère en 1852, *Caragueuz* appartient sans nul doute à la grande famille de pantins ou fantoches pour laquelle une certaine frange de la seconde génération romantique éprouve une dilection. Entre les abords du boulevard du Temple à Paris, la place du Môle à Naples et l'orientale Stamboul, du facétieux académicien Charles Nodier au plus jeune Champfleury en passant par la famille Sand -George et son fils Maurice -, on recherche, non sans quelque condescendance, la quintessence de plaisirs à la fois enfantins et populaires, créant autour de ces humbles figures injustement méprisées des zones mi-réelles mi-textuelles entretenant des rapports avec l'utopie. Pour le cas de Nerval, la tendance qui le conduit à s'approcher de ces zones marginales, lesquelles représentent des respirations, des vacances à l'intérieur d'un réel menacé par le prosaïsme, fait converger les enjeux politiques et esthétiques dans un rejet global des doctrines en place. Or, si la trouée marginale ou orientale correspond à une respiration, un soupir salutaire associé à une visée éducative, il n'en reste pas moins que ces zones, ces figures, ces plaisirs ne constituent qu'un pan exotique, excentrique, un pas de côté, à l'intérieur d'une pensée et d'une esthétique globale marquée par le clivage, l'inaboutissement.

---

<sup>1</sup> *NPI II*, p. 269.

<sup>2</sup> Le terme turc *Caragueuz* signifie littéralement les yeux (*gueuz*) noirs (*cara*).

Nous voudrions montrer ici de quelle manière notre auteur projette sur une ombre chinoise populaire toute la complexité et l'ambivalence de sa personnalité clivée, à l'intersection de l'ouverture utopique et du récit chimérique intime. Il s'agira donc pour nous de mettre en regard le jeu dialectique entre deux forces antagonistes: la première tendant à inscrire l'ombre chinoise grotesque à l'intérieur d'un espace à la fois géographique, idéologique, esthétique et intertextuel recomposé que l'on pourrait qualifier de marge utopique; la seconde opposant à cette ouverture didactique d'une part les limites esthétiques et idéologiques inhérentes à une forme particulière de *contre-culture*, d'autre part la volonté implicite de la part du diariste de surimposer aux virtualités régénératrices de la marionnette orientale la leçon d'un récit intime présentant la chasteté, certes de manière hautement burlesque, comme un idéal indépassable. Cet antagonisme entre un tropisme centrifuge qui pose l'objet culturel oriental comme un exemple pédagogique destiné à la collectivité, porteur de virtualités utopiques, et un tropisme centripète qui infléchit et relativise ces virtualités didactiques, nous conduit à envisager le *Caragueuz* nervalien comme un élan suspendu, ambigu, oxymorique : un signe incomplet, symbole *inconsolé* à la recherche de sa moitié.

Après avoir brièvement évoqué l'état des recherches consacrées à cette question, nous proposerons dans une première partie une brève mise en contexte historique et culturelle, nous interrogeant sur les enjeux complexes et intertextuels que pouvait soulever l'évocation de la marionnette stambouliote en 1850, date de la première publication du passage dans la revue *Le National*<sup>3</sup>. Il nous a semblé pertinent, en effet, de replacer la transcription nervalienne au sein de l'ensemble plus large de la réception occidentale étonnamment conséquente de l'ithyphallique marionnette afin de tenter de définir la spécificité de cette version. Comment réhabiliter la réputation d'une figure orientale systématiquement dénoncée par les voyageurs en insistant sur son aspect oppositionnel, écornant indirectement la politique oppressive d'un Occident conquérant, avec, en point de mire indirect, la position française en Algérie ? Tel nous paraît l'un des enjeux premiers de la version nervalienne. Nous compléterons dans une deuxième partie cette analyse de la posture subversive du bouffon stambouliote : jusqu'à quel point est-il possible de réhabiliter les marges sociales et esthétiques, en particulier en ce qui concerne le traitement du grotesque ? Nous approfondirons dans une troisième et dernière partie l'analyse des limites d'une telle attitude en insistant sur son aspect dialectique : placé sous les égides antagonistes de Pan et d'Orphée, le fantoche sur lequel Nerval projette des éléments

---

<sup>3</sup> Le passage consacré à Caragueuz a en effet fait l'objet d'une prépublication dans les colonnes du périodique *Le National* dans une livraison du 27 avril 1850 avant d'être repris quasi à l'identique pour la publication définitive du *Voyage en Orient* en 1851 par l'éditeur Gervais Charpentier.

épars de son moi apparaît comme une création complexe, *homo duplex* opposant les vertus régénératrices du comique primitif à la conscience implacable d'une faute. Aux virtualités salvatrices du grotesque se surimpose, en effet, la réflexivité d'un récit se posant en miroir d'une réalité critique dans laquelle la matière, en particulier la sensualité, est frappée de péché.

## 1 Prolégomènes : l'état de la recherche.

Avant d'envisager de manière très succincte l'historique de la réception occidentale de *Caragueuz* et de tenter de définir la place particulière qu'y occupe la version nervalienne, nous nous livrerons à une brève synthèse des études ou articles ayant partie liée aux enjeux que le présent chapitre envisage de soulever. Sur les rapports entre le théâtre et l'utopie dans l'œuvre de Nerval -en particulier sur les enjeux dialectiques de l'utopie- nous nous appuyons sur l'ouvrage de référence de Françoise Sylvos *Nerval ou l'antimonde, discours et figures de l'utopie*. Pour le domaine de l'utopie en tant que tel, mentionnons également l'article fondateur de Michel Foucault sur les « espaces autres »<sup>4</sup>, espaces qu'on peut rapprocher sans toutefois les confondre de ces zones de respiration dramatique que constituent les lieux d'expression des petits théâtres populaires. En effet, alors que les « hétérotopies » sont des utopies effectivement réalisées et inscrites dans des espaces clos, l'utopie des marges du théâtre que nous évoquons représente, quant à elle, une recreation à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, s'inscrivant par ailleurs, en tant que théâtre d'extérieur, dans des lieux absolument ouverts, à l'opposé du cloisonnement statique incarné par les théâtres officiels. Zone marginale à la fois sociale et géoculturelle, l'Orient du théâtre populaire invite à l'évidence le voyageur occidental à la stylisation utopique du réel, modalité créative qu'on peut rapprocher de la célèbre définition de l'utopie proposée par Raymond Ruyer en 1951. Contrepoint fantasmé de l'Occident, l'Orient du voyageur est bien pour partie un « jeu sur les possibles latéraux »<sup>5</sup>, gauchissement du réel ou miroir déformant qui n'équivaut toutefois pas à une inversion absolue des valeurs. Au niveau des études plus spécifiquement consacrées à la figure de *Caragueuz* chez les romantiques, un article de Sophie Basch mettant en regard les versions de Nerval, Gautier et Champfleury nous a servi de point d'appui tant au niveau des données ethnoculturelles constantinopolitaines qu'en ce qui concerne la posture empathique et nostalgique de ces auteurs à l'endroit de la marionnette-ombre chinoise stambouliote<sup>6</sup>. Si nous adhérons à ses brillantes analyses, il nous a

---

<sup>4</sup> Michel Foucault, « Des Espaces autres, hétérotopies », *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, p. 752-762, Paris, Gallimard, « Nrf », 1994.

<sup>5</sup> Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies*, Paris, PUF, p. 9.

<sup>6</sup> Sophie Basch, « Le Théâtre d'ombres des romantiques, Nerval, Gautier, Champfleury. », in Sophie Basch et Pierre Chuvin (dir.) *Pitres et pantins, transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombres*,

semblé pertinent de souligner plus particulièrement de notre côté l'aspect ambivalent de la posture nervalienne à l'égard de cette figure, à savoir un enthousiasme incontestable mais dont la dimension utopique paraît inaboutie, chargée de la complexité du récit intime d'un homme déchiré entre la matière et l'esprit. Le tropisme esthétique, idéologique et éthique que suscite et incarne le bouffon turc semble en effet contrarié par des forces antagonistes. Mentionnons l'intégralité du remarquable volume *Pitres et pantins, transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombres* dans lequel l'article précité de Sophie Basch tient place, ouvrage collectif où nous avons pu puiser de très riches et précieuses informations concernant les permanences et les évolutions entre les âges et les cultures de cet aspect particulier de l'art dramatique populaire. En élargissant le champ d'étude du romantisme ou de Nerval au domaine de l'esthétique ou de l'ethnologie, nous nous sommes intéressé à l'ouvrage de Claude Gaudin<sup>7</sup> commentant et interprétant le petit opuscule fondateur *Sur le théâtre de marionnettes* que le philosophe Heinrich von Kleist publie en 1810, variante germanique et visionnaire aux excursions paraesthétiques françaises de Charles Nodier. Il nous a également semblé incontournable de nous appuyer sur les réflexions fondatrices de Mikhaïl Bakhtine<sup>8</sup> concernant le grotesque, au croisement de la littérature et de l'ethnologie, en particulier sur ses conclusions concernant l'aporie idéologique emblématique de la modernité incapable, en dépit de toute sa nostalgie, de renouer avec l'essence unitaire du réalisme grotesque primitif.

## 2 Caragueuz en 1850 : la place de Nerval.

Avant de nous livrer à une analyse plus spécifique des dimensions marginales tant esthétiques qu'idéologiques vers lesquelles ouvre la transcription du petit théâtre d'ombres stambouliote, il nous a paru légitime de tenter de définir la spécificité de la version nervalienne en l'inscrivant dans un bref historique intertextuel consacré à la réception occidentale de cet intrigant personnage. Battant en brèche les idées reçues, le *Caragueuz* nervalien apparaît en effet comme un symbole oppositionnel au sens large, en premier lieu politique.

Quels espoirs, quels fantasmes pouvait susciter l'évocation de la priapique marionnette-ombre chinoise stambouliote au sein de la seconde vague des auteurs dits « romantiques » ?

---

PUPS, 2007. Il faudrait également mentionner les articles pionniers d'Henri Bonnet (« Nerval et le théâtre d'ombres », *Romantisme*, 1972, n°4. «Voyager doit être un travail sérieux.» pp. 54-64.) et de Jacques Huré (« Théâtres à Constantinople : le jeu de l'ambiguïté », *Cahiers Gérard de Nerval* (« Nerval et le théâtre »), 1986, n°9, p. 31-39.)

<sup>7</sup> Claude Gaudin, *La Marionnette et son théâtre : le théâtre de Kleist et sa postérité*, Presses universitaires de Rennes, 2007.

<sup>8</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

*Caragueuz*, en effet, représente le point de convergence de deux attractions esthétiques et idéologiques. Il s'inscrit d'une part dans le prolongement d'un engouement mi-nostalgique mi-utopique pour les formes mineures d'art, actualisation orientale d'une famille de pantins ou fantoches révévés du boulevard du Temple à Paris à la place du Môle à Naples<sup>9</sup> ; il s'inscrit par ailleurs dans un domaine ethnoculturel oriental sur lequel certains écrivains voyageurs tels que Nerval, Gautier mais aussi dans une moindre mesure Abdolonyme Ubicini ainsi qu'à distance Champfleury vont projeter leurs fantasmes. Il revient incontestablement à Gérard de Nerval, selon l'avis de plusieurs témoignages d'auteurs, d'avoir introduit l'ithyphallique marionnette en littérature, la dotant d'une véritable profondeur romanesque, articulant, ainsi que nous tenterons de le montrer, à d'authentiques traits ethnoculturels les données problématiques et critiques d'un *homo-duplex*, fût-il hautement bouffon.

### 2.1 La mauvaise réputation ou la première réception occidentale : de l'indécence à la satire politique.

[...] le sujet en est très sale<sup>10</sup>.

Si l'ancien orientaliste Herbelot de Molainville a pu mentionner son existence dans sa *Bibliothèque orientale* en 1697<sup>11</sup>, la paternité de la transcription occidentale du personnage revient vraisemblablement à Jean de Thévenot dans sa relation levantine en 1664. Le voyageur n'est pas sans apprécier le caractère technique des ombres chinoises et l'insertion de chansons au sein de la représentation, mais il est sans concession à l'égard du sujet qu'il évoque à mots couverts : « [...] mais le sujet en est très sale, n'étant rempli que de brutalités déshonnêtes et toutefois, ils prennent grand plaisir à le voir »<sup>12</sup>. Opposant l'attitude de la spectatrice orientale qui se dissimule strictement aux regards extérieurs à l'indécence du spectacle contemplé, le voyageur souligne l'irréductibilité d'un clivage culturel, étonné « qu'elle n'eut pas honte de voir les saletez que faisoit leur Caragueuz, qui parmi les marionnettes fait le principal personnage. » Incapables de comprendre le caractère cathartique et carnavalesque de l'exhibition priapique, tous les voyageurs ou orientalistes du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à Nerval, obnubilés par des saillies décidément obscènes, pousseront des cris d'orfraie. Parmi les écrivains ou voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, il faut mentionner Pouqueville en 1805, lequel dans le

---

<sup>9</sup> Jean-Nicolas Illouz, dans un article éclairant, évoque le monde des théâtres fréquentés par Nerval : du vaudeville détesté aux petits théâtres. (Jean-Nicolas Illouz, « Nerval : d'un théâtre à l'autre », *Clartés d'Orient, Nerval ailleurs*, Paris, Teper, 2004.)

<sup>10</sup> Jean de Thévenot, *Relation d'un voyage fait au levant [...]*, Paris, Editions Louis Bilaine, 1664, p. 66-67.

<sup>11</sup> Barthélémy d'Herbelot de Molainville, *Bibliothèque orientale ou dictionnaire universel [...]*, Paris, Compagnie des Libraires, 1697.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 67.

cadre des festivités turques d'un mariage observé à Tripolitza affirme dans une note de bas de page significative: «Carageueus. Ce sont les marionnettes mais d'un goût très-obscène »<sup>13</sup>. Le summum du rejet est atteint en 1834 dans la transcription de Michaud et Poujoulat. Aux vitupérations ayant trait à l'indécence s'ajoute une interprétation pseudo-ethnologique: si les Turcs aiment Karagueuse, c'est parce que la marionnette « se moque des Grecs et des Chrétiens », « les Turcs ne se déridant guère que pour ce qu'ils méprisent »<sup>14</sup>. Quant à l'orientaliste anglais William Lane, insistant sur le caractère typiquement ottoman du personnage, il évoque très rapidement le théâtre d'ombres turc au Caire en tant que phénomène d'importation. Relevant lui aussi le caractère « extrêmement indécent » de ces représentations, il insiste de manière significative sur l'importance du langage turc pour l'interprétation de cette exhibition :

Their performances, which are, in general, extremely indecent, occasionally amuse the Turks residing in Cairo ; but, of course, are not very attractive to those who do not understand the Turkish language<sup>15</sup>.

De Thévenot aux voyageurs de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le bouffon constantinopolitain se définit donc par un double souffle subversif : le premier, le plus apparent, réside dans son indécence priapique, le second, bien plus conforme à la réalité ethnoculturelle, se situe à un autre niveau : politique au sens large du terme. En caricaturant par une parole qui singe ou des actes qui outragent les ridicules de chaque strate de la société cosmopolite de l'empire ottoman, *Caragueuz* se définit résolument comme un *contre-pouvoir*. Nous ne pouvons que souscrire à l'affirmation de Paul Fournel qui rapproche le polichinelle turc du Guignol lyonnais : « sous couvert de faire rire, Karagueuz et Guignol sont des bêtes politiques »<sup>16</sup>. C'est justement cet aspect particulier qui pouvait scandaliser Michaud et Poujoulat et susciter l'enthousiasme de Gérard de Nerval. Le contexte de l'occupation coloniale française en Algérie n'y était sans doute pas étranger.

## 2.2 La recreation de Nerval : entre politique et intimité.

### 2.2.1 Un travail d'assimilation: comment traduire le fait culturel oriental ?

Gérard de Nerval est, je crois, le premier homme de lettres français qui ait vu *Karagueuz* comme il convient de le voir et qui ait songé à le montrer tel qu'il est. Avant lui, aucun voyageur n'avait été

---

<sup>13</sup> François Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople et en Albanie*, tome premier, Gabon éditeur, 1805, p. 52.

<sup>14</sup> Michaud et Poujoulat, *Correspondance d'Orient*, III, Editions Ducollet, Paris, 1834, p. 357.

<sup>15</sup> « Leurs représentations qui sont, en général, extrêmement indécentes, amusent parfois les Turcs qui résident au Caire mais, bien entendu, n'intéressent pas ceux qui ne maîtrisent pas leur langue. », E-W Lane, *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Cambridge editions, 1836, p. 113.

<sup>16</sup> Paul Fournel, « Karagueuz et Guignol » in *Pitres et pantins [...]*, *op.cit.*, p. 379.

frappé autant que lui-même de la singularité de ce théâtre turc qui rappelait les atellanes latines et ajoutait encore par la crudité du spectacle à ce qu'elles pouvaient avoir de libre dans l'allure et dans la parole (...) <sup>17</sup>.

Après l'ami Champfleury, Ernest Maindron confirme la révolution copernicienne opérée par Nerval dans la transcription occidentale de l'ombre chinoise stambouliote. Avant de nous attacher de manière plus complexe à l'analyse esthétique du *Caragueuz* nervalien, il nous semble important d'insister sur la mutation opérée par Gérard tant au niveau axiologique qu'interprétatif. Il est le premier non seulement à avoir conféré à la marionnette orientale un caractère résolument positif, inversant la polarité du concept d'opposition dont elle est porteuse, mais également à avoir tenté de restituer la singularité du comique primitif qui la caractérise, ouvrant même sur une dimension sacrée. Bien plus, parallèlement à cette posture empathique, Nerval projette sur l'ombre chinoise les ombres ambivalentes et les forces contradictoires d'une *fabula* <sup>18</sup> intime. Tout en brossant un portrait mélioratif du bouffon, Nerval gauchit incontestablement les données ethnologiques de base. C'est même d'ailleurs sans doute ce gauchissement par lequel ce « personnage immonde, moitié Croque-mitaine et moitié Polichinelle » <sup>19</sup> selon le témoignage quasi-contemporain de Maxime du Camp, se transforme en « héroïque » « victime de sa chasteté » <sup>20</sup> pour laquelle on transcrit une scène dialoguée ainsi qu'une intrigue en bonne et due forme, qui justifie pour partie les éloges dont plusieurs auteurs zéloteurs des marges dramatiques ont crédité notre auteur. Tout en conservant et en valorisant les données de base autoptiques -aussi indécentes fussent-elles-, Nerval a transformé le barbare étranger en sortable personnage de roman, voire en victime digne de pitié ! Seule peut-être une telle modernisation ou transposition pouvait le rendre assimilable au public occidental <sup>21</sup>. Avant de nous pencher sur les forces antagonistes qui assignent au personnage une dimension complexe et ambivalente, intéressons-nous au contexte idéologique et politique, lequel apporte un éclairage sur les conditions de la réception du *Caragueuz* nervalien.

### 2.2.2 La revanche de l'opposition: une conséquence de l'affaire Garagousse d'Alger ?

---

<sup>17</sup> Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Editions Félix Juven, 1900, p. 69.

<sup>18</sup> Nous renvoyons au concept forgé par Umberto Eco dans son ouvrage de référence *Lector in fabula*.

<sup>19</sup> Maxime du Camp, *Souvenirs et paysages d'Orient*, Paris, Arthus-Bertrand, 1848, p. 325.

<sup>20</sup> *NPI II*, p. 643.

<sup>21</sup> Relevons l'intéressante réflexion de l'ami Champfleury, subtilement mystifié par notre auteur, dans son *Musée secret de la caricature* : «Alors que la plupart des orientalistes et des voyageurs reculaient à l'idée d'analyser le théâtre de *Caragueuz*, effarouchés par une virilité à la Gargantua, il était réservé à un humoriste français de saisir le phénomène par les cornes, de le dévoiler, de ne rien cacher, de tout dire et de ne rien dire qui pût blesser nos yeux non plus que nos oreilles [...] grâce à Gérard de Nerval, nous possédons un *Caragueuz* presque complet. », *op. cit.*, p. 23.

Quand le diariste parvient sur la place stambouliote du Seraskier, il affirme :

Parmi ces jouets, on distingue de tous côtés la bizarre marionnette appelée *Caragueuz* que les Français connaissent déjà de réputation<sup>22</sup>.

Pourquoi les Français en particulier seraient-ils au premier chef concernés par l'ithyphallique bouffon stambouliote ? De quelle nature est la réputation dont il bénéficierait ? Afin de mieux cerner les références implicites d'un tel constat, il faut rappeler un fait apparemment burlesque mais qui a pu sensiblement défrayer la chronique des journaux de l'année 1843. La *Revue de l'Orient*, en date de cette même année, celle d'ailleurs où Gérard de Nerval effectue son voyage, relate l'événement suivant, citant *l'Annuaire de l'Algérie* pour 1843, plus précisément un article d'un certain F. Gomot, ancien employé au ministère de la guerre :

Garagousse - Tout le monde a connu à Alger le théâtre d'ombres chinoises appelé Garagousse, à cause du principal personnage qui y figurait ; et ceux que la curiosité ou le hasard ont conduits à ces sortes d'exhibitions en sont sortis révoltés de la dégoûtante obscénité des scènes qu'on y représentait et d'autant plus révoltés que les spectateurs habituels étaient de jeunes enfants indigènes et même européens. [...] Le scandale que Garagousse donnait chaque année pendant le mois de Ramadan a cessé pour ne plus se reproduire. M. le gouverneur général a fait procéder à la saisie des acteurs et à la fermeture du théâtre. [...] bonne justice a été faite de cette troupe cynique qui souvent dans ses lazzis d'une obscénité vraiment incroyable se donnait le plaisir de faire figurer *jusqu'aux agents de l'autorité française* (lesquels comme on peut le penser n'y jouaient pas le beau rôle)<sup>23</sup>.

S'il ne s'inscrivait pas dans un contexte d'oppression politique, cet extrait pourrait prêter à sourire: une humble marionnette -Polichinelle ou Guignol oriental- aurait donc le pouvoir de corrompre les sens de la jeunesse d'Europe tout en sapant l'autorité des instances coloniales implantées à Alger depuis 1830 ! Dans sa lettre-article à Théophile Gautier du *Journal de Constantinople*, Nerval n'avait peut-être pas encore eu vent de l'affaire mais déplorait déjà les rigueurs de la censure coloniale française. Evoquant dès 1843 l'« immortel Karagueuz », le rédacteur temporaire affirme en effet : « il est classique en Orient et la censure locale n'y a rien coupé ni rogné, ainsi que l'a fait dit-on, la nôtre à Alger. »<sup>24</sup> Si la censure coloniale a pu rapidement rogner l'excroissance ithyphallique vecteur de corruption morale à l'endroit de la jeunesse européenne, elle a littéralement liquidé Garagousse pour motifs politiques en 1843. Bien plus que d'indécence, le priapique bouffon est convaincu de subversion politique. D'ailleurs, si le rédacteur de *l'Annuaire de l'Algérie* mentionne de vagues « agents de l'autorité française », Champfleury, dans son *Musée secret de la caricature* va plus loin en 1888 et

---

<sup>22</sup> *NPI II*, p. 642.

<sup>23</sup> *Revue de l'Orient. Bulletin de la société orientale*, cahiers I à IV, Delavigne, 1843, tome premier, p. 247.

<sup>24</sup> *NPI I*, p. 764.

mentionne un nom illustre : le « maréchal Bugeaud »<sup>25</sup>, humilié en public par ombre chinoise interposée. Les Français « condamnés dans la personne de leur général aux yeux du peuple africain à une sorte de supplice du pal » ne pouvaient que sévir. Mini scandale, l'affaire Garagousse préfigure les procès intentés sous le Second Empire aux auteurs des *Fleurs du Mal* ou de *Madame Bovary*, autre actualisation du pouvoir excessif de « La maréchaussée, cette terrible Némésis au chapeau brodé d'argent. »<sup>26</sup> Nerval, figure oppositionnelle souvent impertinente tant dans ses articles que dans ses autres écrits<sup>27</sup>, entend restaurer la réputation de cette marionnette dont on a constaté le décès à Alger en lui accordant une place de choix dans son *Voyage*. En instituant l'Orient comme un miroir déformant de l'Occident, notre auteur prête en effet à l'indécent bouffon turc sa conscience politique subversive. Avatar masculin d'une Angélique définie dans les *Faux-Saulniers* comme « l'opposition même en cotte hardie [...] »<sup>28</sup>, le diariste du voyage brosse le portrait d'un *Caragueuz* unilatéralement rebelle : « Dans les pièces modernes, presque toujours ce personnage appartient à l'opposition »<sup>29</sup> puis il enchérit : « *Caragueuz* a son franc-parler ; il a toujours défié le pal, le sabre et le cordon ». Ne nous trompons pas : Nerval n'entend pas s'attaquer uniquement à l'Occident par le biais du bouffon oriental mais bien plutôt à l'excès d'autorité en général. Passeur culturel et interculturel plus que partisan de quelque faction ou prétendues civilisations, Nerval aspire à rapprocher les pôles ennemis. En ce qui concerne l'Algérie française, le diariste a bien conscience de l'animosité des « Moghrabins » à l'endroit du colon dont on a pu constater l'intolérance. Relevons ainsi la réflexion du voyageur au Caire : « les Moghrabins n'aiment pas les habits francs, surtout depuis la conquête d'Alger »<sup>30</sup>. Au demeurant, l'implantation française étant depuis 1830 et surtout 1840 un fait acté, il caresse le rêve d'un échange fructueux entre Orient et Occident<sup>31</sup>, envisageant non sans sérieux les Algériens autochtones comme d'authentiques

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 23.

<sup>26</sup> *NPI III*, p. 575.

<sup>27</sup> Evoquons à titre d'exemple significatif les *Faux-Saulniers*, récit publié d'octobre à décembre 1850 dans le feuilleton du *National*, où Gérard fustige de manière humoristique les excès de l'amendement Riancey, lequel imposait la taxe du timbre à tout périodique convaincu de diffuser un « Feuilleton-roman », genre suspecté de subversion politique indirecte.

<sup>28</sup> *NPI III*, p. 505.

<sup>29</sup> *NPI II*, p. 650. Il est important de noter que les épisodes des *Nuits du Ramazan* ont été publiés tout d'abord dans les colonnes du *National*, journal républicain hostile au pouvoir croissant du Prince-Président. Le terme « opposition » ne pourrait à cet égard être dénué d'intention politique. Voir à ce sujet la pertinente analyse d'Hisashi Mizuno dans son ouvrage *Nerval l'écriture du voyage*, Champion, Paris, 2003, p.384.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>31</sup> On pourra rapprocher cette posture unificatrice des utopies saint-simoniennes incarnées par son charismatique voire histrionique chef de file Prosper Enfantin, lequel déploya en Algérie une activité féconde.

*compatriotes*<sup>32</sup>. Mentionnons à ce titre la réflexion émise par le rédacteur de l' « Appendice » du *Voyage* en 1847 :

[...] il peut résulter de grandes choses du frottement de ces deux civilisations longtemps ennemies [...] C'est à nous de faire les premiers pas. Notre situation en Algérie nous en fait surtout un devoir<sup>33</sup>.

Réparer la brutalité militaire ou policière en tentant de voir en l'altérité orientale une forme de familiarité, voire de cousinage indirect, telle est l'une des raisons de l'espoir suscité par la découverte de *Caragueuz* par l'Occident. Après que Nerval a eu ouvert la voie, d'autres occidentaux ont eux aussi pu tenter de projeter leurs propres fantasmes analogiques, philanthropiques ou nostalgiques sur l'ithyphallique pantin.

### 2.3 Les ambiguïtés d'un lointain cousinage.

Ainsi que nous l'avons mentionné, il faut attendre Gérard de Nerval qui effectue son séjour en 1843 et publie sa relation viatique définitive en 1851 après une prépublication en avril 1850, puis son ami et collègue Théophile Gautier en 1852<sup>34</sup> pour que ce personnage acquière en France une certaine notoriété ainsi qu'un caractère résolument positif. Certes, nul autre que Gérard n'a conféré un caractère aussi complexe et ambivalent à l'ombre chinoise mais au tournant du siècle, les auteurs se font parfois moins critiques qu'auparavant. Au rejet unilatéral de l'Islam par Chateaubriand dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* publié en 1811, lequel devait par la suite embrasser la cause philhellène, s'oppose dès les années 1830 une certaine turcophilie dont Lamartine se fait le porte-parole<sup>35</sup>. Mentionnons, à titre d'exemple significatif de ce rapprochement, le dandy Maxime du Camp qui, en 1848, s'amuse à relever non sans condescendance le « bon gros rire » des spectateurs musulmans<sup>36</sup> ou le voyageur orientaliste Abdolonyme Ubicini, qui, dans *la Turquie actuelle* publiée en 1855 nuance son trait, gratifiant son *Caragueuz*, tout comme d'ailleurs Du Camp, d'une comparaison prestigieuse avec la comédie primitive grecque :

---

<sup>32</sup> *NPI II*, p. 332.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 1638. Un sentiment de culpabilité diffus lié aux violences coloniales exercées par l'Occident peut être lu en filigrane dans certains passages de l'œuvre nervalienne. Ainsi, dans la nouvelle *Aurélia*, le choix d'un double expiatoire en la personne de Saturnin, « ancien soldat d'Afrique » (*NPI III*, p.744), est révélateur. Littéralement pétrifié par la violence inexplicable dont il a été à la fois l'agent et la victime, ce jeune « sphinx » dont la vie est un « purgatoire » rachète peut-être par une forme complexe de somatisation le crime commis par l'impérialisme européen ascensionnel (voir à ce sujet les réflexions de F. Sylvos, *op. cit.*, p. 178-179).

<sup>34</sup> Gautier publie *Constantinople* en 1853.

<sup>35</sup> Dès son premier *Voyage en Orient*, publié en 1835, Lamartine manifeste en effet, non sans nuance, une certaine proximité avec le peuple turc qu'il qualifie de « peuple de philosophes » (Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, édition de Sarga Moussa, Champion, 2000, p. 575.)

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 325.

[...] Quand on prend son parti du personnage (qui, après tout n'est pas pire que certains personnages d'Aristophane) et qu'on possède bien le turc, on peut s'amuser à Karagueuz<sup>37</sup>.

Par la suite, le bouffon suscite encore l'enthousiasme d'un Pierre Loti qui retrouve sa trace et en rend témoignage dans *Aziyadé* publié en 1879, des artistes membres du *Chat Noir* informés par le biais de l'érudit Adolphe Thalasso ou encore de l'auteur collectionneur Félix Husson mieux connu sous le pseudonyme de Champfleury<sup>38</sup>. Il faut également évoquer le savant Charles Magnin, explorateur des marges historiques de l'art dramatique<sup>39</sup>, qui s'intéressa aussi à la bizarre ombre chinoise stambouliote sans oser ou pouvoir en approfondir l'analyse. Mention spéciale doit être faite à la figure tutélaire du facétieux académicien Charles Nodier, *dériseur sensé*, grand amateur des marionnettes et de Polichinelle. Certes, aux dires de Champfleury, il « ne travaillait pas dans cette partie. Sa bonhomie se fût effarouchée de l'insolence braquemardesque d'un bouffon sans pudeur. »<sup>40</sup> Voire...

Comment expliquer un tel engouement pour cet humble pantin ? Nous l'avons suggéré, *Caragueuz* s'inscrit au croisement d'une double fascination, un enthousiasme pour des marges fantasmagiques : celles du spectacle de rues vivant et populaire ainsi qu'une fascination pour l'Orient vers lequel, selon l'expression d'Hugo, « tout le continent penche »<sup>41</sup> en cette première partie du XIX<sup>e</sup> siècle. De fait, la figure de *Caragueuz*, le Polichinelle turc, est l'occasion pour l'Occident d'une scène de reconnaissance à la fois enthousiasmante et ambiguë. Il semble, d'une part, qu'on ait retrouvé, cousin égaré, un prototype ou un avatar de Polichinelle ou mieux encore de *Maccus*, le Polichinelle des Osques dont l'antériorité garantirait un supplément d'authenticité. Son priapisme ostentatoire stimule d'autre part les curiosités érudites : aurait-on retrouvé la trace de Priape, du dieu de Lampsaque ? Y aurait-il une solution orientale ou antique au drame mi-burlesque mi-tragique d'une sexualité occidentale frappée de péché dont une bonne partie de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle se fait l'écho ? Sur un autre plan, peut-on définitivement proclamer, par une preuve venue d'Orient, l'origine sacrée des plaisirs d'un bon peuple qu'on idéalise, assumant de la sorte les dernières conséquences de la Révolution française ? Jalon entre drame populaire et cérémonie hiératique, grâce et grimace, Orient et

---

<sup>37</sup> Abdolonyme Ubicini, *La Turquie actuelle*, Hachette, Paris, 1855, p. 316.

<sup>38</sup> Champfleury, familier de Nerval et de Gautier, publie tardivement, en 1888, *Le Musée secret de la caricature* où il évoque longuement Karagöz.

<sup>39</sup> Charles Magnin a publié deux ouvrages considérables ayant trait aux « marges » dramatiques : *Les Origines du théâtre antique et du théâtre moderne* en 1838 ainsi qu'une *Histoire des marionnettes en Europe* en 1852. Voir à ce sujet le chapitre consacré à cette personnalité par Sylvie Humbert-Mougins « Charles Magnin ou l'invention des marges du théâtre », in *Pitres et pantins* [...], *op. cit.*, p. 169-191.

<sup>40</sup> *Op. cit.* p. 101.

<sup>41</sup> Victor Hugo, Préface des *Orientales*, « Poésie » I, Gallimard, p. 414.

Occident, *Caragueuz* présente une énigme. Nul doute au demeurant que l'enthousiasme des auteurs -voyageurs ou savants- ne soit mâtiné de prudence, voire d'un sentiment diffus d'impuissance. Comment prouver rationnellement, de manière tangible, ce sentiment de cousinage ? Comment décrypter ce logogriphe ? Au volontarisme triomphant d'un Nerval momentanément convaincu quand il affirme : « Aussi bien Caragueuz lui-même n'est-il autre que le Polichinelle des Osques [...] »<sup>42</sup>, répond la dérobade d'un Gautier :

En voyant Karagueuz, je pensais à le rattacher, par la filiation de Polichinelle, de Pulcinella, de Punch, de Pickelherring, d'Old-Vice, à Maccus, la marionnette osque, et même aux automates du névrosathe Pothein ; mais tout cet échafaudage d'érudition devient inutile lorsqu'on m'eut dit que Karagueuz était tout bonnement la caricature d'un vizir de Saladin, connu pour ses déportements et sa lubricité[...]»<sup>43</sup>.

Relevons pour finir l'aveu de Charles Magnin, qui, bien qu'attiré par « l'incomparable Karagousse » déclare : « je ne me risquerai pas à essayer d'interpréter tant de mythes étranges. »<sup>44</sup> Incarné par cette figure ambiguë, l'Orient romantique se présente sous une forme complexe. Deux écueils menacent en effet l'écrivain occidental : projeter sa propre culture sur l'Orient au risque de dénaturer les réalités locales ou inversement en rester au constat d'une irréductible étrangeté.

#### 2.4 Une postérité problématique.

Alors que l'Occident français zutiste ou fumiste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, friand de décadence et d'orientalisme, s'intéresse à l'hôte des planches stambouliotes; par contraste, en Turquie, *Caragueuz* a perdu son priapisme tombé définitivement sous les assauts de la censure du nouveau sultan Abdul-Aziz. Son public s'est restreint aux enfants avant de disparaître totalement, ressuscité à la fin du XX<sup>e</sup> siècle par les érudits puis inscrit au début du XXI<sup>e</sup> au patrimoine mondial de l'Unesco. La folklorisation aurait-elle comme conséquence

---

<sup>42</sup> *NPI II*, p. 647.

<sup>43</sup> *Constantinople, op.cit.*, p.180. Gautier tient cette source génétique de son ami Nerval, lequel affirme dans sa lettre ouverte à Théophile Gautier du *Journal de Constantinople* que *Karagueuz* est la « caricature antique d'un magistrat du Caire qui vivait sous Saladin » (*NPI I*, p. 764). Voir à ce sujet les précisions apportées par Sophie Basch dans l'article précité, p. 273. L'origine historique potentielle de *Caragueuz* se démarque radicalement de la version nervalienne. Sophie Basch et Pierre Chuvin, dans leur « Introduction » au volume collectif *Pitres et pantins*, évoquent les deux genèses potentielles du personnage, l'une renvoyant à la Turquie ottomane d'Orhan ; l'autre à l'Égypte du sultan Sélim, (*op. cit.*, p. 15). La référence sans doute fautive à l'époque de Saladin s'explique vraisemblablement par une interprétation erronée de Nerval d'un article de la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot à l'article « Carac'usch ». Après avoir traduit ce terme, littéralement « l'oiseau noir », l'orientaliste, qui tire ses références du polygraphe arabe Saiuthi, affirme ainsi : « Ce nom fut donné par sobriquet à Bahaeddin, vizir et gouverneur de grand Caire sous Saladin, à cause de sa simplicité. Saiuthi a fait un petit livre qui traite des actions de ce vizir ». (*op. cit.* p. 253.) Du sobriquet au petit théâtre d'ombres satirique, le lien pour un Nerval féru d'analogie était sans doute tout trouvé...

<sup>44</sup> Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Lévy frères, Paris, 1852, p. 332.

une momification ou l'esprit rebelle emblématique du bouffon pourrait-il renaître sous d'autres formes ? En France, le contemporain montreur de marionnettes d'origine turque Rûzen Yildiz reprend avec succès l'étendard de la traditionnelle marionnette, l'actualisant au contexte hexagonal. Relevons pour finir l'incontournable présence, très vivace celle-ci, du *Karaghiosis* grec synonyme paradoxal de grécité ! Significative est la manière dont les Grecs ont en effet incorporé et se sont appropriés le matériau culturel de leur ennemi héréditaire, dignes en cela de la leçon de rébellion proposée par l'histrion turc et semblant reproduire le rite traditionnel du « cœur mangé » !

Ainsi, au croisement d'enjeux complexes: politiques, historiques, sensuels, *Caragueuz* représente sans conteste un pont interculturel. Il n'est pas fortuit que Nerval, soucieux de rapprocher les cultures tant dans l'espace que dans le temps, ait eu à cœur de s'interroger sur la signification de cet humble pantin. Symbole oppositionnel au sens large, le petit théâtre de *Caragueuz* s'inscrit aussi au centre d'enjeux plus spécifiquement artistiques. Si l'espace de la marge revêt une importance politique, il se définit aussi par son esthétique paradoxale. Antithétique des faux centres associés pour Nerval à un Paris en voie de macadamisation et dont la population se repaît des spectacles de la scène du Vaudeville, Stamboul l'orientale pourrait bien apparaître comme le conservatoire des valeurs de l'art dramatique traditionnel. Envisageons à présent en quoi la trouée proposée par Nerval en direction des marges interlopes du théâtre, incarnées à Constantinople par *Caragueuz* et caractérisées par une valorisation de l'art populaire, un réinvestissement des langages non verbaux ainsi qu'un élan manifesté pour la réhabilitation du grotesque, circonscrivent un tropisme utopique : élan enthousiaste mais limité.

### 3 L'utopie des marges.

#### 3.1 Définir l'espace rêvé des marges : entre géographie, sociologie et nostalgie.

Une telle analyse dépassant largement le cadre que nous nous sommes fixé, nous ne ferons que synthétiser ici les enjeux soulevés par la notion polymorphe de marge. À l'instar de son prédécesseur en nostalgie Nodier, Nerval est attiré par les confins des espaces d'expression dramatique. De Paris à Constantinople, il s'agit de mettre en lumière et valoriser des poches de résistance artistique garantes d'une tradition populaire ininterrompue. A Paris, le feuilletoniste Nerval libéré momentanément de ses obligations habituelles consistant à rendre compte des spectacles ayant lieu dans les « grands » théâtres, se livre à une exploration de ces zones

marginales dont il circonscrit le territoire : « l'espace compris entre le Château d'Eau et Le Cadran Bleu, ou, comme on disait jadis, entre le rempart du Temple et le Pont-aux-choux, enfin ce qui est aujourd'hui et ce qui fut toujours *l'ultima Thulé* dramatique. »<sup>45</sup> En Orient, Nerval transpose ces espaces à moitié rêvés. Après avoir évoqué la « cave » autrichienne des faubourgs viennois « séjour d'une population bonne, intelligente et joyeuse »<sup>46</sup>, Nerval s'installe dans le quartier cophite du Caire, arpente la montagne libanaise conservatrice des traditions ainsi que la partie asiatique de Constantinople. Tandis que les villes européennes se présentent schématiquement comme des zones clivées entre quartiers populaires des banlieues et centres-villes aisés, l'espace urbain dans l'Orient nervalien complexifie cet enjeu dialectique. Au problème social se superpose l'enjeu ethnoculturel. Évoquons le cas constantinopolitain où nous pouvons observer un clivage manifeste entre la Péra franque, véritable colonie européenne, et Stamboul l'orientale ou Scutari l'asiatique. Aux théâtres occidentaux importés à Péra s'opposent les trois manifestations authentiques du théâtre populaire ottoman : le théâtre d'ombres de *Caragueuz*, *l'Orta Oyounou (théâtre du milieu)*<sup>47</sup> dont Nerval transcrit une représentation mais également le conteur de rue (le traditionnel *Meddah*)<sup>48</sup>. Enchâssant dans des zones excentrées les formes dramatiques emblématiques d'un art populaire hautement idéalisé, retour à l'enfance perdue ou au cher XVIII<sup>e</sup> siècle, Nerval définit indirectement une forme de paraesthétique dramatique dont nous tâcherons de synthétiser les atouts et les limites de Paris à Constantinople, avant de nous livrer à une étude plus particulière de l'extrait du *Caragueuz* proposé par Nerval.

### 3.2 Une esthétique paradoxale : de Paris à Constantinople.

#### 3.2.1 Au-delà du mimétisme anthropomorphique.

Nul doute que la dilection intertextuelle qui lie Nodier à un Nerval ou à un Gautier ne participe d'une forme de *contre-culture*. De la poupée à Polichinelle<sup>49</sup>, on oppose aux valeurs

---

<sup>45</sup> *NPI I*, p. 778.

<sup>46</sup> *NPI II*, p. 207.

<sup>47</sup> Nerval désigne sous l'appellation « taklid » ou « farce-comédie » cette manifestation traditionnelle du théâtre stambouliote, également observée par d'autres voyageurs.

<sup>48</sup> Bien qu'il mette en scène cette emblématique figure culturelle constantinopolitaine, le diariste n'utilise toutefois pas le terme turc.

<sup>49</sup> Rappelons que Nodier, sous le pseudonyme de « Docteur Néophobus », a publié dans la *Revue de Paris* des articles retentissants et provocateurs vantant les mérites de Polichinelle puis des marionnettes dont il fait remonter l'origine à « ce jouet cosmopolite qu'on nomme la poupée » (« Les marionnettes », in *Nouvelles suivies de Fantaisies d'un dériseur sensé*, Paris, Charpentier, 1860, p. 387). Il a par ailleurs rédigé quelques scénarios de pantomimes pour le théâtre des Funambules dont « Le Bœuf enragé » ou « le Songe d'or » évoqués par le chroniqueur Nerval. (*NPII*, p. 1102.)

en place (théâtres « babillards » et vulgaires du Vaudeville ou du mélodrame) les vertus passéistes et régénératrices de la franche gaîté populaire. La chorégraphie, le mime muet d'un Deburau-Pierrot s'opposent à la vulgarité d'un texto-centrisme dramatique incarné par Eugène Scribe ou les frères Cogniard. À la vaine invention est opposé un spectacle sans intrigue, sans intelligence, voire sans mots. Certes, Nerval, en pourfendeur des idées en place, aime se livrer aux paradoxes mais on peut soupçonner quelque pointe de sérieux dans l'éloge de la danse qu'il émet dans sa chronique des spectacles :

[...] les ballets n'eussent-ils qu'un seul but, celui de prouver combien la parole est inutile, combien tout discours est vain, combien toute phrase peut être aisément remplacée par une pirouette, nous adorerions les ballets[...]<sup>50</sup>.

Plus profondément, à la vulgarité des corps ou des propos qui imitent imparfaitement l'être humain, Nodier ou Nerval préfèrent le type qui suggère, fût-il ithyphallique. Citons cette réflexion faussement désinvolte du facétieux bibliophile dans son article « Les Marionnettes » qui indique l'une des motivations de son double enthousiasme à l'égard des masques et des bamboches, à savoir un rejet radical de l'imitation anthropomorphique :

Dans la comédie des marionnettes, il n'y a rien de l'espèce, pas même la substance. [...] Dans la comédie des masques, et celle-ci s'en rapproche de si près qu'il est permis de les confondre, il n'y a rien de l'individu, pas même l'habit<sup>51</sup>.

À Paris, Nodier comme Nerval insistent sur le caractère résolument non-humain du Polichinelle dans sa baraque. Tandis que son nom renvoie au règne animal, *Pulcinella* signifiant en italien « petit poussin », le journaliste Gérard observateur du spectacle de rues souligne également que sa voix, produite par un *compère*, est médiatisée par la « pratique », prothèse technique qui modifie le son émis, effet spécial qui l'affranchit des vulgarités de l'espèce humaine. On pourra également ajouter à cette esquisse de para-poétique le rêve à moitié sérieux de Nerval pour un théâtre nettoyé de ses acteurs et remplacé par des machines<sup>52</sup>, idée d'ailleurs à la fois ancrée dans un contexte culturel et porteuse d'une féconde postérité : de l'amour de Nodier pour les automates<sup>53</sup>, du rêve ébauché dès 1810 par l'Allemand Heinrich Von Kleist

---

<sup>50</sup> *NPI I*, p. 989.

<sup>51</sup> Charles Nodier, *op. cit.*, p. 394.

<sup>52</sup> Evoquant les innovations techniques du théâtre des Nouveautés de Bruxelles, le voyageur Nerval déclare : « Ainsi, là encore, la machine a détrôné l'homme ; quel malheur qu'elle ne puisse pas se substituer aux acteurs ! » (*NPI III*, p. 191).

<sup>53</sup> Relevons ainsi toute l'ambiguïté de la réflexion de Nodier, partagé entre fascination pour l'acteur inanimé et dégoût pour un siècle productiviste : « On ne saurait avoir trop d'égards pour les automates dans un siècle de perfectionnement où l'intelligence humaine a cru devoir s'abdiquer elle-même au profit des machines. », (*op. cit.* p. 387).

pour lequel le pantin articulé représente la quintessence de la grâce<sup>54</sup> à la « surmarionnette » de Craig. Plus parfaite encore que la danseuse dont « l'âme se situe dans les vertèbres lombaires »<sup>55</sup> selon l'expression du dramaturge allemand, la marionnette pourrait bien incarner une forme suprême de rébellion contre tout assujettissement, acteur parfait, affranchi du joug du corps, sans pesanteur ni affectation vulgaire.

Retour au peuple que l'on qualifie d'intelligent et que l'on associe à l'enfance, typification, rejet du logos articulé pour le langage scénique, tels sont les crédos de cette esthétique du « non », contre-esthétique des marges, en butte à la production dramatique déjà commerciale qui triomphe auprès du plus grand nombre. Le *Caragueuz* nervalien de la place du Seraskier s'inscrit à l'évidence dans cet univers. À l'image du Polichinelle parisien, il appartient à la catégorie des marionnettes quoi qu'il apparaisse sur un écran d'ombres chinoises. C'est d'ailleurs cette nature radicalement non anthropomorphe qui désinvestit la vulgarité potentielle de son priapisme. Cette difformité ostentatoire qui a pu tellement choquer ou intriguer les voyageurs occidentaux se dégonfle littéralement dès lors que l'oriental décille ses yeux, soulignant tout ce qu'un scandale aurait de déplacé à l'endroit d'un humble fantoche. La marionnette de *Caragueuz* représente en effet selon le diariste du *Voyage* le cadeau le plus fréquent qu'un « brave » parent turc puisse faire à ses enfants<sup>56</sup>. Relevons aussi la réflexion d'Ubicini dans *La Turquie actuelle* : à l'occidental, outré par un spectacle exhibant « des mariages accomplis *coram populo* », l'oriental rétorque pertinemment : « - Oui, mais ce sont des mariages de poupées... »<sup>57</sup>. La leçon utopique para-esthétique de ces marges dramatiques convie donc le lecteur occidental à modifier radicalement son point de vue. Il s'agit pour lui de s'exercer à retrouver une forme de vision du monde affranchie des pesanteurs des traditions et du bon goût. Cette conception du monde -globalité intégrant esthétique mais aussi philosophie et idéologie- pourrait être résumée par l'adjectif « grotesque » que le romantisme remet à l'honneur non sans ambiguïté.

### 3.2.2 Retour au grotesque et restauration du corps : un pont...suspendu?

Tout un passage de la transcription par Nerval des exploits « fantastiques » de la marionnette stambouliote s'inscrit résolument dans le registre grotesque. Nous relevons une partie de ce passage :

---

<sup>54</sup> Relevons le postulat paradoxal émis par un danseur qu'interroge le philosophe : « [...] il était tout simplement impossible à l'homme ne serait-ce que d'égaliser le pantin articulé. » (Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Sillage, 2010, p. 16).

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>56</sup> « C'est pourtant le cadeau le plus fréquent qu'un père ou une mère fassent à leurs enfants. » (*NPI II*, p. 642).

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 318.

Ici, la pièce tourne au fantastique. *Caragueuz*, pour se soustraire aux regards de la femme de son ami, se couche sur le ventre en disant : J'aurai l'air d'un pont... Il faudrait se rendre compte de sa conformation particulière pour comprendre cette excentricité. On peut se figurer Polichinelle posant la bosse de son ventre comme une arche, et figurant le pont avec ses pieds et ses bras. Seulement, *Caragueuz* n'a pas de bosse sur les épaules. Il passe une foule de gens, des chevaux, des chiens, une patrouille, puis enfin un *arabas* traîné par des bœufs et chargé de femmes. L'infortuné *Caragueuz* se lève à temps pour ne pas servir de pont à une aussi lourde machine<sup>58</sup>.

En observateur fidèle, dans une posture déjà pré-ethnologique, Nerval transcrit pour le lecteur un fait culturel dont l'étrangeté apparente se rapproche de ce que Mikhaïl Bakhtine nomme « la seconde nature »<sup>59</sup> de la fête du Carnaval. Selon le critique russe, le principe du « rire » populaire correspond à une restauration du corps dans ses virtualités de transformation et de régénération. Le corps de *Caragueuz*, en effet, s'intègre au paysage, se réifie, fait corps avec le non-humain. Le tableau dans lequel il s'inscrit n'est d'ailleurs pas sans relation avec le spectacle des « tableaux vivants » proposés à Paris par des « mimes Anglais », lesquels étaient taxés d'obscénité par de pudibonds censeurs mais loués sans réserve par un Gérard chroniqueur des spectacles<sup>60</sup>. Esthétisé, typifié, inscrit dans un ensemble qui le dépasse et auquel il s'intègre,

[...] le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites<sup>61</sup>.

Il transcende de fait toute forme de vulgarité. Le même principe vitalisant qui définit le réalisme grotesque permet d'interpréter à sa juste valeur le priapisme de *Caragueuz* : son membre surdimensionné représente l'excroissance cathartique, principe de fécondité ambivalent, à la fois et de manière simultanée passage par les enfers du bas corporel et vecteur de régénération. En transcrivant cette forme populaire de comique primitif, que d'autres auteurs comme Champfleury ou Gautier<sup>62</sup> ont également identifiée, Nerval a bien conscience du danger encouru de se faire mal comprendre des lecteurs occidentaux. En Europe, le vulgaire, le bas corporel est depuis la période classique voué aux gémonies. Il faudrait, nous affirme le diariste « pour se l'expliquer remonter au comique des atellanes antiques »<sup>63</sup>. Nerval souligne implicitement un irréductible clivage. À l'image de Pausanias, Grec de la décadence qui a « perdu le sens des vieux symboles »<sup>64</sup>, l'occidental romantique, en dépit de toute son empathie

---

<sup>58</sup> *NPI II*, p. 647.

<sup>59</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la renaissance*, Gallimard 1970, p. 84.

<sup>60</sup> *NPI I*, p. 1089.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 34-35.

<sup>62</sup> Relevons ainsi la réflexion du voyageur : « Il est impossible de rendre dans notre langue la moindre idée de ces plaisanteries énormes, de ces gaudrioles hyperboliques, qui nécessiteraient pour être rendues le dictionnaire de Rabelais, de Béroalde, d'Eutrapel, flanqué du catéchisme poissard de Vadé. », *op. cit.*, p. 176.

<sup>63</sup> *NPI II*, p. 647.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 247.

pour la culture populaire, ne peut revenir à une « ignorance » native qui « ne s'apprend pas »<sup>65</sup>. En dépit des apparences, le « réalisme grotesque » dont le Carnaval représente la résurrection momentanée méconnaît toute idée de faute, de conscience réflexive, *a fortiori* de mauvaise conscience. Il représente, selon Mikhaïl Bakhtine une conception unitaire du monde qui dépasse largement le domaine de l'esthétique. On pourrait à cet égard utiliser le vocable allemand de *Weltanschauung*<sup>66</sup>. Or, avec le personnage de *Caragueuz*, Nerval introduit une forme irréductible de dualité au sein de cette unité. Aux forces de régénération liées à un corps grotesque intégré à l'espace, qui exhibe avec innocence ses excroissances fécondes, est opposé un principe contradictoire : la contrainte, l'interdit, conséquence d'une faute. Certes, cet interdit est hautement burlesque : l'ithyphallique marionnette est chargée par son meilleur ami de se porter garante de la fidélité d'une épouse belle et volage en son absence<sup>67</sup>. Au demeurant, il est sans doute significatif que cette défense soit posée comme antérieure à tout récit, axiome-hypostase d'un monde « rentr(é) dans la prose »<sup>68</sup> qui diabolise la chair. Si, ainsi que nous l'avons mentionné, tout un passage de l'extrait consacré par Nerval à la priapique ombre chinoise transcrit une réalité se rapprochant du grotesque primitif, le titre même de la représentation d'ombres chinoises « *Caragueuz, victime de sa chasteté!* » souligne l'irréversible partition moderne entre une chair antérieure innocente et une matérialité contemporaine frappée de malédiction. Le diariste, en se livrant à une analyse stylistique d'un titre qu'il a vraisemblablement inventé, met l'accent sur la lutte quasi-physique entre deux principes inconciliables : « l'adjectif et le substantif que je viens de traduire hurlaient sans doute d'effroi de se trouver réunis sous un tel nom. »<sup>69</sup> Le hurlement -personnification bouffonne ici n'est pas sans évoquer des échos intertextuels dans l'œuvre de notre auteur. Le cri plaintif, le hurlement renvoient en effet à la figure tragique de la chimère mourante, grincement associé à la partition cauchemardesque entre deux principes contradictoires, schématiquement la chair et l'âme<sup>70</sup>. Le récit burlesque de la pièce transcrite montre d'ailleurs un phallus, allégorie potentielle de la fécondité et de la toute-puissance, significativement menacé, soumis à la torture. Après avoir manqué d'être écrasé sous le poids d'un *arabas*<sup>71</sup>, le membre viril pris pour

---

<sup>65</sup> *NPI III*, p. 723.

<sup>66</sup> Selon M. Bakhtine, le rire grotesque représente « un point de vue particulier et *universel* sur le monde », c'est nous qui soulignons.

<sup>67</sup> Relevons la déclaration de l'ami, évoquant la garde de son épouse : « Eh bien, mon ami, il m'est venu cette nuit une idée : c'est de te faire le gardien de sa vertu », *NPI II*, p. 645.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 643.

<sup>70</sup> « La muse est entrée dans mon cœur comme une déesse aux paroles dorées, elle s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur. ». Cet exemple est choisi parmi d'autres dans les *Petits châteaux de Bohème*, *NPI III*, p. 399.

<sup>71</sup> Terme turc désignant une voiture à chevaux.

un pieu est « tiré à quatre » par des chevaux qu'on lui a attachés, ce qui conduit la marionnette victime à appeler au secours. Le grotesque romantique, s'il ne tombe pas sous le coup du blâme classique est devenu un principe insuffisant en lui-même. En dépit de toute la nostalgie empathique de notre auteur pour la renaissance, il lui est difficile d'actualiser dans sa logique unitaire le motif « grotesque », qu'il se décline sur le mode dramatique ou ornemental, motif qui avait tant fasciné les peintres et artistes de cette époque<sup>72</sup>. Sans émettre un rejet aussi catégorique que La Bruyère qualifiant l'œuvre de Rabelais de monstrueux assemblage, Nerval paraît rester insatisfait de son expérience du petit théâtre d'ombres grotesque oriental. Il conclut en effet sa transcription en ces termes : « 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. »<sup>73</sup> Plus précisément, après avoir investi le bouffon de virtualités mystérieuses ou sacrées, Nerval se livre à une dérobade désinvolte. Cette dynamique est d'ailleurs très caractéristique de l'allure narrative d'un récit qui oscille sans cesse entre tensions énergétiques résolues à destination d'objectifs précis suivies de désinvestissements aussi brutaux que provisoires. En effet, après avoir paru minimiser l'importance de *Caragueuz*, Nerval aura soin de redéfinir sa place au sein des « fêtes sérieuses »<sup>74</sup> du Baïram, le sultan Abdul-Medjid apparaissant alors comme le double sublime de l'ithyphallique bouffon.

## 4 Caragueuz : *homo duplex* ou les ambiguïtés d'une transposition dramatique orientale.

### 4.1 Une transcription aberrante?

Si Nerval, en transcrivant un aspect du petit théâtre stambouliote, semble retrouver l'esthétique qu'il loue dans le cadre des spectacles de rue parisiens, le lecteur peut toutefois constater que ce théâtre oriental paraît rester en retrait par rapport aux postulations esthétiques formulées par le chroniqueur des spectacles. En effet, alors que le récit enchâssant présentait la marionnette stambouliote comme un cousin potentiel du Polichinelle parisien ou du muet Pierrot, le récit enchâssé propose au lecteur un dialogue circonstancié, une intrigue en bonne et due forme. Tout se passe comme si les virtualités contenues dans l'esthétique marginale du signifiant étaient contaminées par l'exigence latente de la part de Nerval de transcrire un récit

---

<sup>72</sup> Nous citons Mikhaïl Bakhtine : « A la fin du XV<sup>e</sup>me siècle, des fouilles effectuées à Rome dans les souterrains des Thermes de Titus mettent à jour un type de peinture ornementale inconnu jusqu'alors. On le baptise « la *grottesca* » dérivé du substantif italien *la grotta* (la grotte) » (*op. cit.*, p. 41).

<sup>73</sup> *NPI II*, p. 654.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 782.

enchâssé particulier. L'esthétique des marges dramatiques soutenue à Paris optait en effet pour un retour au primat du langage corporel, à la chorégraphie symbolique ou aux potentialités paramusicales de l'onomatopée imitative. Le récit viatique n'aurait d'ailleurs pas été en peine de conférer à la transcription de la scène de *Caragueuz* les caractéristiques de la pantomime, accessoirement assaisonnée de borborygmes bouffons, dans la mesure où jamais Nerval n'aurait pu être en mesure de comprendre ni de restituer le sens d'un dialogue satirique turc, *a fortiori* prononcé à toute vitesse. Un premier constat s'impose : Nerval, non-turcophone, ne se donnant même pas la peine d'utiliser l'alibi du *drogman*, vraisemblablement inventé pour une bonne part ce dialogue<sup>75</sup>. Peu importe en définitive le degré de vraisemblance du titre ou du dialogue : il faut peut-être davantage s'interroger sur la fonction de cette *fabula* au sein du *Voyage en Orient* ainsi qu'au sein de l'œuvre nervalienne. Il est très significatif que Nerval s'amuse à faire jouer le canevas indéfiniment décliné dans l'œuvre de notre auteur des amours néo-platoniciennes de Polyphile et de Polia, de Keis-Medjnoun et de Leila, de Joseph et Zuleika, par un personnage qui en représente l'absolue antithèse. Il pourrait à ce titre être pertinent d'opposer à la version nervalienne celle de son ami Gautier. Dans le chapitre que ce dernier consacre à *Karagueuz*, où ne figure d'ailleurs aucun dialogue, la présentation proposée est bien plus conforme à ce qu'on attendrait de l'ithyphallique marionnette. Nous en relevons un extrait :

[...] une houri de Mahomet [...] excite au plus haut degré les désirs libidineux de Karagueuz. Il voudrait pénétrer dans ce paradis défendu par des gardiens farouches et invente pour y réussir toutes sortes de ruses<sup>76</sup>.

De fait, à quoi correspond la *fabula* nervalienne de « *Caragueuz* victime de sa chasteté » sinon à une actualisation éminemment grotesque des épreuves de l'initié aux mystères isiaques tels qu'ils sont présentés dans la nouvelle *Isis* ou dans le passage du *Voyage* consacré à l'interprétation du mystère des pyramides? L'initié postulant y apparaît tenté par les leurre de la matière et toute la difficulté de son épreuve consiste à se rendre digne de l'épouse divine en différant la satisfaction de ses amours terrestres.

L'un des enjeux narratifs majeurs du *Voyage en Orient* de Nerval étant de proposer un va-et-vient constant entre un récit enchâssant et des récits enchâssés qui en représentent la stylisation, le prolongement en miroir, Nerval s'essaie à raconter son histoire intime protéiforme. A travers les manifestations de l'art dramatique traditionnel de Stamboul, c'est-à-dire la *fabula* de *Caragueuz*, l'intrigue du Taklid ou « farce-comédie » qu'il transcrit intitulée

---

<sup>75</sup> C'est l'hypothèse retenue par Sophie Basch considérant le titre comme « aberrant », *op.cit.*, p. 279. Jacques Huré affirmait déjà en 1986 : « Ce dialogue semble ne poser aucune difficulté à Nerval parce qu'en fait, il semble bien qu'il en soit l'auteur. », *op. cit.*, p. 643.

<sup>76</sup> Théophile Gautier, *Constantinople*, Lévy frères, 1853, p. 174.

« Le mari des deux veuves » ou le long récit récité ou déclamé par un « rhapsode » oriental<sup>77</sup>, c'est bien sa propre histoire d'amour que Nerval tente de transposer, celle d'un homme double, clivé entre une volonté toute terrestre de s'arc-bouter à la matière ou de l'appriivoiser et un regret mystique pour une déesse mère inaccessible.

#### 4.2 Derrière le symbole...une fabula ambivalente.

Mais si ce symbole grotesque était autre chose [...] <sup>78</sup>.

Quoi qu'elles apparaissent hautement burlesques ou triviales, les deux intrigues dramatiques que Nerval transcrit à partir du spectacle proposé dans le café de la place du Seraskier « Caragueuz victime de sa chasteté » et « Le Mari des deux veuves » méritent qu'on s'y arrête dans la mesure où elles se rapprochent de préoccupations constantes jalonnant toute l'œuvre de notre auteur. De fait, du burlesque au sérieux, nulle solution de continuité pour le chroniqueur des spectacles Gérard:

[...] les sujets dramatiques peuvent [...] être saisis, soit du côté du rire, soit du côté de la terreur et des larmes ! Ainsi, la plupart des sujets de comédie choisis par Molière, tels que *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe*, *Le Malade imaginaire*, *L'Avare*, fourniraient, différemment traités, de terribles tragédies [...] <sup>79</sup>.

De la même manière, les deux intrigues triviales de la place stambouliote, dignes sans doute que la critique ne les dénigre pas !<sup>80</sup>, sont porteuses d'enjeux fort sérieux. Elles mettent en scène l'antagonisme entre des forces régénératrices -nouvelles voies esthétiques ou solutions latérales aux apories sensuelles occidentales- et la leçon implacable d'une loi du Père tant sensuelle que politique, qui s'impose au dénouement de l'intrigue.

##### 4.2.1 La leçon de l'obscur : la beauté cachée.

Moi, singulièrement bâti ! dis-donc trop bien bâti, trop beau, trop séduisant, trop dangereux !<sup>81</sup>

L'imprécation de *Caragueuz*, scandalisé du mépris dont son ami fait preuve à son égard, a valeur de manifeste artistique implicite. L'épanorthose qu'on peut relever dans ces propos a

---

<sup>77</sup> Il s'agit de « l'Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies », long et fascinant récit pseudo-oriental sur lequel la critique nervalienne s'est déjà beaucoup penchée. Certes, il serait fructueux d'opérer une comparaison entre le phallus démesuré de *Caragueuz* et l'*hybris* du misanthropique génie Adoniram, excroissances sublimes mais inadaptées au monde tel qu'il est et que les forces conformistes du réel visent à niveler.

<sup>78</sup> « Aurélia », *NPI III*, p. 717.

<sup>79</sup> *NPI I*, p. 570.

<sup>80</sup> A notre connaissance, seuls Jacques Huré (*op.cit.*, p.644) et Hisashi Mizuno (*op. cit.*, p.384-386) se sont efforcés d'en interroger la signification.

<sup>81</sup> *NPI II*, p. 646.

valeur correctrice : la singularité dont le bouffon constitue le parangon représente bien une forme d'extrême beauté, de beauté paradoxale qu'il s'agit pour Nerval de définir. Au demeurant, l'adverbe « trop » indique assez l'ambivalence et l'audace d'une telle innovation. Si les femmes, bien souvent figures opprimées et sujettes à l'esprit rebelle dans l'oeuvre nervalienne, y sont sensibles, ne « pouvant résister au besoin d'[...]appartenir » à *Caragueuz*, le point de vue de la *doxa* esthétique néo-classique incarnée par l'ami est inébranlable. À l'évidence des pouvoirs sulfureux d'une beauté grotesque aux vertus stupéfiantes sur lesquels *Caragueuz* insiste répond l'aveuglement obstiné de son ami<sup>82</sup> : « Je ne vois pas cela, dit le Turc [...] (la séduction) ce n'est pas de ton côté qu'elle viendra [...] ». Aux charmes modernes du grotesque, l'homme du commun préfère les faux brillants d'un superficiel, désuet et immuable *to Kalon*. De la même manière, l'une des leçons prodiguées au naïf Osman, jeune premier masculin de la farce-comédie « Le Mari des deux veuves » est d'ordre esthétique et sensuel. En amant platonique, à l'entame de l'intrigue, il est épris exclusivement des charmes vaporeux d'une blonde qu'il nomme « lumière de mes yeux »<sup>83</sup> mais dont l'opalescence physique cache mal la noirceur d'âme. Cette femme au veuvage tout récent désire en effet se venger d'une rivale, concubine préférée de son ancien mari, en obligeant son futur conjoint à épouser également cette dernière. De la sorte, la brune honnie, potentiellement dédaignée par le jeune Osman, souffrirait elle aussi de jalousie. Comment déciller son regard et apprendre à trouver dans cette autre femme significativement « brune », présentée comme « laide » et qu'il s'agit de faire souffrir, l'équivalence de la beauté solaire ? Telle est la leçon de ce burlesque roman d'éducation, variation parodique du chant biblique de la Sulamite : « Je suis noire mais je suis belle »<sup>84</sup>. Incapable de choisir entre la blonde et la brune, le naïf Osman représente d'ailleurs bien déjà un prototype fruste et bouffon du narrateur de *Sylvie*, déchiré entre l'attrait qu'il éprouve pour la brune et matérielle héroïne éponyme et son attachement fatal pour la blonde et fantomatique Adrienne. En définitive, les traits interlopes d'univers ténébreux tant sensuels qu'esthétiques incarnés par *Caragueuz* ou la mystérieuse veuve noire de la « farce-comédie » sont à la fois minés par les forces conformistes d'un réel réducteur, globalement inapte à en apprécier la valeur, mais aussi par l'irréductible nostalgie d'un protagoniste masculin attaché à son idéal angélique.

---

<sup>82</sup> Si Nerval ne précise pas le nom du comparse de *Caragueuz*, on peut penser qu'il s'agit d'Hadjivat, sempiternel comparse du *Caragueuz* traditionnel dont il représente l'antithèse ou peut-être de l'élégant « tchélebi », gandin ridicule contaminé par les valeurs occidentales. En tout état de cause, l'ami de *Caragueuz*, à l'inverse de ce dernier, incarne les valeurs esthétiques communes.

<sup>83</sup> *NPI II*, p. 651.

<sup>84</sup> *Bible de Jérusalem*, « Cantique des cantiques », (I, 5).

#### 4.2.2 Portrait du bouffon en « vestal ».

##### A) L'interdit et la tentation.

Pour en revenir à *Caragueuz*, si la conformité particulière de cet ithyphallique bouffon le vouerait à jouer naturellement et sans culpabilité de ses atouts naturels tel le satyre hugolien, l'exhibition transcrite par Nerval présente au contraire l'excroissance phallique comme un attribut ambivalent<sup>85</sup>. Frappé par un interdit qui préexiste à l'intrigue, son phallus démesuré représente l'allégorie de tentations charnelles qu'il faut combattre. Avant de se définir comme « initié et vestal »<sup>86</sup> dans une lettre semi-hallucinée à Anthony Deschamps datée du 24 octobre 1854, Nerval brosse déjà le portrait paradoxal d'un intouchable ayant fait vœu de chasteté. Le corps tabou ou sacré doit être préservé, protégé des souillures de la matière. Il y a ainsi tout lieu de prendre au sérieux les affabulations hyperboliques du pantin qui vise à détourner les assauts des femmes. Relevons ainsi l'imprécation à prendre au sens propre du terme : « Je suis impur » ou la défense : « ne me touchez pas ! »<sup>87</sup>. A l'évidence, tout l'enjeu de l'intrigue n'est pas de protéger la chasteté d'une femme volage mais de maintenir l'intégrité d'un corps narcissique sacré face aux assauts croissants de ses propres désirs. La profusion du nombre de femmes qui se déploient sur l'écran à la fin de la représentation -fort peu réaliste dans le contexte d'un petit théâtre d'ombres !- est sans doute à interpréter comme l'allégorie d'un désir irréfingible. De manière parallèle, le jeune Osman de la farce-comédie est en passe de toucher du doigt son idéal en réalisant le fantasme tout nervalien, opportunément permis par la polygamie musulmane, d'épouser en même temps deux femmes, tentation chimérique d'associer le réel et l'idéal, la noire et la blanche... C'est bien cette tentation que résume l'inquiétante entremetteuse juive quand elle glisse perfidement à Osman : « craignez-vous tant la possession de deux femmes ? »<sup>88</sup> Las, au moment même où l'un et l'autre des héros sont sur le point de succomber, le diariste propose un fort improbable *deus ex-machina*, en la personne d'un père phallique revenant du passé.

##### B) La loi du Père.

---

<sup>85</sup> Il serait pertinent de s'interroger sur la signification profonde de l'excroissance polymorphe, motif se déclinant en divers avatars dans l'œuvre de Nerval : du « cône ouvert » du four où Adoniram envisage de fondre le métal dans le *Voyage en Orient* à l'étrange créature semblable à « l'ange de la Mélancolie » d'une « grandeur démesurée » d'un des rêves d'*Aurélia*, etc. En effet, le trop beau ou trop singulier au sein d'une société qui vise à ce qu'on « n'étende pas le champ de la poésie aux dépens de la voie publique » (Lettre à Ida Dumas du 9 novembre 1841, *NPI I*, p. 1383) est voué à être nivelé ou supprimé. Un tel constat anticipe sur les fameuses « ailes de géant » baudelairiennes.

<sup>86</sup> *NPI III*, p. 900.

<sup>87</sup> *NPI II*, p. 648.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 652.

De manière extrêmement similaire dans les deux pièces transcrites, Nerval met en scène le retour spectaculaire et inopiné de deux figures paternelles. Significativement, toutes deux incarnent le passé. Le premier est un « ambassadeur » franc appartenant à une époque que le diariste fait remonter au « siècle dernier » alors que le *bimbachi* (colonel), époux légitime des deux veuves et qu'on avait cru mort, oriental Thésée, est qualifié de « revenant ». Tout se passe donc comme si ces deux spectres permettaient au héros masculin une dérobade en lui interdisant toute possibilité d'accès à la génitalité. Très significatifs sont les attributs virils dont ces figures militaires sont porteuses : l'ambassadeur coiffé d'un « chapeau à trois cornes »<sup>89</sup> arbore une « épée en verrouil », c'est-à-dire dans une position horizontale. Le *bimbachi*, quant à lui, « entre en scène avec un bâton » qu'il manie avec dextérité en punissant « tous les assistants ». Retour du père nié incarnant un interdit qu'on avait cru pouvoir contourner, ces pères féroces viennent ici récupérer leur bien. Certes, *Caragueuz* alias Nerval a soin de répéter son oriental refrain : « Bakkaloum ! » c'est-à-dire « qu'importe ou cela m'est égal ». Il n'en reste pas moins que l'épée ou le bâton de la farce burlesque ne sont pas sans annoncer la problématique tragique de l'arme qui jalonne en profondeur la nouvelle *Aurélia*. De manière plus spécifique, le motif de l'épée revêt chez Nerval une connotation nettement phallique. On pourra citer, en guise d'exemple significatif parmi d'autres, un extrait d'une célèbre lettre à Dumas de novembre 1853 où notre auteur affirme : « [...] nous taillerons nos plumes avec nos épées. La mienne est noire et elle est perdue depuis... »<sup>90</sup> Quant à la punition du coup de bâton infligée au jeune Osman, peut-être représente-t-elle la version farcesque du motif de la tête coupée ou pendue, mytheme récurrent du récit nervalien, conséquence indirecte ou transposée de la transgression de l'interdit charnel. On pourra simplement évoquer ces deux têtes exhibées -poupe et proue- qui encadrent le séjour en terre d'Orient de manière sinistre. Au gibet garni de Cythère<sup>91</sup> répondent les fameuses têtes du sérail stambouliote<sup>92</sup>.

Si l'on transpose les enjeux sensuels sur le plan de la politique ou de l'histoire, il est sans doute pertinent de s'interroger sur le rôle de l'ambassadeur franc à l'endroit d'un *Caragueuz* turc auquel on soustrait la puissance de manière paternaliste. Ne peut-on déceler

---

<sup>89</sup> Dans le réseau symbolique nervalien, le tricorne historique qu'on retrouve dans *Pandora* incarne sans doute davantage une virilité militaire triomphante emblématique du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'un symbole de cocuage... bien que le caractère outrageant de la corne représente une valeur sûre de Paris à Stamboul ainsi que l'atteste Gautier, *op. cit.*, p.197.

<sup>90</sup> *NPI III*, p. 822.

<sup>91</sup> Relevons la fameuse évocation aux abords de la Cythère anglaise du « gibet à trois branches, dont une seule était garnie », symptôme de la déchéance d'un monde « rentré dans la prose », *NPI II*, p. 240.

<sup>92</sup> Ne peut-on établir un lien de causalité indirect entre la mention de la cérémonie à caractère sexuel et sacré que constitue le *Baïram* dans sa version nervalienne et l'évocation quasi concomitante des « niches qui servaient autrefois à exposer des têtes, les célèbres *têtes du sérail* » ?, *Ibid.*, p. 783.

dans ce dénouement burlesque une réflexion indirecte sur la puissance croissante de l'Europe conquérante, jetant son dévolu condescendant sur l'Empire ottoman déchu de sa puissance et déjà « homme malade de l'Europe »<sup>93</sup> ?

### C) Entre Pan et Orphée.

Qu'est-ce, par exemple, que *Caragueuz*, ce type extraordinaire de fantaisie et d'impureté, qui ne se produit publiquement que dans les fêtes religieuses ? N'est-ce pas un souvenir égaré du dieu de Lampsaque, de ce Pan, père universel que l'Asie pleure encore ?<sup>94</sup>

Ainsi que nous l'avons constaté, deux principes réfractaires s'opposent dans la transcription nervalienne des deux scènes du petit théâtre d'ombres stambouliote. Il s'agit, d'une part, de la figure régénératrice de Pan que Nerval rapproche explicitement de *Caragueuz*, symbolisant les forces amORAles, orgiaques et populaires ; il s'agit, d'autre part, du mythe d'Orphée dont Nerval isole un mythème particulier: l'épisode du démembrement par les Ménades. Ainsi, entre le Priape-marionnette inconscient de lui-même, habitant naïvement son enveloppe de chair, et un Orphée nécessairement veuf soumis à la « tentation » de « nouvelles ménades »<sup>95</sup>, initié porteur d'une vérité ésotérique, se dresse l'interdit moral qui condamne la chair. Entre les deux principes, on pourra aussi opposer deux ères symboliques : le temps du patriarcat égalitaire, dont les saturnales ou le moderne carnaval reproduisent ponctuellement le reflet, et le temps de la Mère, temps profondément ésotérique, zone de l'intimité fusionnelle qui rejoint des fantasmes de régression primaire. Notons également qu'entre la leçon d'un carnaval qui ne raconte rien mais joue, incarne et la leçon d'Orphée qui propose une histoire, s'inscrit le principe de la réflexivité herméneutique. Alors que la nostalgie saturnienne est porteuse chez Nerval d'aspirations utopiques, la figure d'Orphée se caractérise par l'ambivalence : sa parole est-elle transposable, communicable ? L'initié sera-t-il le messie fondateur d'une religion ou le « dieu manque(-t-il) à l'autel où (il est) la victime »<sup>96</sup> ? Ce clivage entre les deux égides de Pan et d'Orphée justifie donc pleinement la rupture opposant un *Caragueuz* virtuellement porteur d'une esthétique paradoxale et une actualisation particulière de la légende d'Orphée, lequel se rapproche singulièrement des amants néo-platoniciens tels

---

<sup>93</sup> La célèbre expression fut prononcée par le tsar de Russie Nicolas 1<sup>er</sup> en 1855 mais elle était déjà d'actualité lors du voyage oriental de notre auteur. Le « mélancolique » sultan Abdul-Medjid représente la figure allégorique de cette « maladie » aux yeux des auteurs-voyageurs occidentaux : menacé dans sa puissance par son vassal révolté Mohammed-Ali, il n'a dû sa survie politique qu'à l'intervention d'une coalition de puissances européennes en 1840. Voir à ce sujet l'article de Sarga Moussa : « Portrait du sultan », *Actes du colloque international Lamartine, Tire / Turquie*, Gertrude Durusoy dir., Izmir, Presses de l'Université EGE, 2004, p. 243-253.

<sup>94</sup> *NPI II*, p. 655.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>96</sup> « Le Christ aux Oliviers », *Les Chimères*, *NPI III*, p. 649.

que *Le Songe de Polyphile* raconté par Nerval et librement interprété de Francesco Colonna pouvaient nous les présenter.

### 4.3 Polyphonies nervaliennes et récit rhapsodique : la revanche de l'écriture sur la vie.

Les contes, spectacles et promenades, ne sont que les délassements de ce devoir religieux<sup>97</sup>.

Ainsi s'exprime le diariste dans l'ultime section de son séjour à Constantinople, mettant en opposition la « fête sérieuse » du *Bairam* qui marque la rupture définitive du jeûne du mois de Ramadan, aux divertissements profanes tels que le petit théâtre de *Caragueuz*, qualifiés de manière significative de « délassements ». Comment expliquer ce désinvestissement énergétique qui amène le diariste, après avoir proclamé au Caire le caractère sacré du bouffon, à dégonfler plus tard cette baudruche, reléguant cette exhibition au statut d'exutoire aux cérémonies sérieuses, écho à la précédente dénégation déceptive : « cela ne va pas plus loin » ? Certes, tel est bien l'une des particularités ambivalentes du jeu mi-sacré mi-dérisoire du montreur de marionnettes, *a fortiori* de l'*imprésario* d'ombres chinoises. Microcosme éphémère qui mime le jeu divin par le biais des ombres projetées, ce petit théâtre rejoint en effet le néant d'où il est momentanément tiré dès lors que le feu lumineux s'éteint, philosophique mise en abîme des enjeux limitatifs de toute représentation. Plus profondément, cette dialectique entre enthousiasme et dénégation s'inscrit au cœur du récit nervalien. Nous l'avons affirmé, l'Orient de notre auteur est un lieu de tensions agonistiques : les élans manifestés en direction des marges socio-culturelles et esthétiques sont autant de ponts enthousiastes lancés vers l'ailleurs puis brutalement suspendus. À une réalité plurivoque soumise à l'esprit critique d'un narrateur essentiellement sceptique correspond un récit excentrique<sup>98</sup>, caractérisé par un rythme syncopé, alternat typiquement mélancolique entre pulsion et désinvestissement énergétique. Aux élans utopiques s'opposent en effet les limites d'un « vrai » qui est « ce qu'il peut »<sup>99</sup>. Au demeurant, si Nerval exhibe ainsi les apories d'une leçon idéologique, esthétique ou sensuelle inaboutie, rejetant de la sorte tout dénouement unilatéral à sa relation viatique kaléidoscopique - sinon une leçon de tolérance que n'aurait pas reniée Victor Schoelcher - il inscrit résolument son texte dans un art narratif de l'ouverture rhapsodique. Posant en effet des nœuds narratifs comme autant de questions destinées à être résolues, à l'image de l'énigme

---

<sup>97</sup> *NPI II*, p. 781.

<sup>98</sup> Le récit nervalien s'inscrit pour partie dans le régime du récit narratif dit « excentrique » tel que l'a défini Daniel Sangsue. (*Le Récit excentrique*, Corti, 1987.)

<sup>99</sup> *NPI II*, p. 839.

complexe posée par *Caragueuz*, Nerval refuse de dénouer ou plutôt ajourne tout dénouement définitif, ménageant à son récit des portes de sortie. Si la leçon de *Caragueuz* est incomplète, incapable en particulier de répondre au besoin fondamental de comprendre et d'intégrer le domaine sulfureux de la sensualité, cette question est reprise à nouveaux frais en la personne sacrée du sultan-padisshah Abdul-Medjid. Du grotesque bouffon victime de sa chasteté au sublime sultan mélancolique restauré dans sa puissance tant politique que sensuelle, chargé le temps d'une fête de participer à l'unisson de son peuple à un coït sacré par lequel il honore une jeune vierge, nulle solution de continuité, mais bien plutôt une variation tonale sur un thème constant. Bien que les virtualités utopiques se fracassent aux limites du réel, les fils tendus vers l'idéal communautaire sont indéfiniment destinés à être retissés au sein d'un texte protéiforme qui interrompt, ajourne sans jamais conclure.

## Conclusion : la fête manquée ?

[...] <sup>100</sup>. Tu nous avais donné le lait des forts

« Tout vit dans la plus grande familiarité ; tout le monde est égal, et personne ne s'oublie. » <sup>101</sup> Ainsi était commentée la leçon utopique égalitaire prodiguée par Rousseau dans la *Nouvelle Héloïse*, faisant fusionner la fête et le travail sous l'égide protectrice de Julie, égérie aristocratique d'une communauté de vendangeurs. Au renversement carnavalesque temporaire, le philosophe genevois préférerait un état de fête pérenne :

Ces saturnales sont bien plus agréables et plus sages que celles des Romains. Le renversement qu'ils affectaient était trop vain pour instruire le maître ni l'esclave : mais la douce égalité qui règne ici rétablit l'ordre de la nature <sup>102</sup>.

Si Nerval éprouve une affection presque filiale pour Rousseau, il n'est pas sans savoir que l'héritage de sa pensée est obsolète, incommunicable en son siècle à l'image du mausolée d'Ermenonville vidé de ses cendres. « Tu nous avais donné le lait des forts, et nous étions trop faibles pour qu'il pût nous profiter. Nous avons oublié tes leçons que savaient nos pères, et nous avons perdu le sens de ta parole, dernier écho des sagesse antiques. » <sup>103</sup> Le lait des forts, en traversant le fleuve des révolutions, s'est transformé en lait de chimères, celles du vieux palais

---

<sup>100</sup> *NPI III*, p. 557.

<sup>101</sup> J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Cinquième partie, Paris, Firmin Didot, 1843, p. 559.

<sup>102</sup> *Op. cit.*, p. 560.

<sup>103</sup> *NPI III*, p. 557-558.

de Schönbrunn auxquelles le scripteur de *Pandora* rêve de s'allaiter<sup>104</sup>. Chimères théoriques en effet que ce désir de fusion sociale sous les auspices de la fête égalitaire.

La fête nervalienne est incomplète, tropisme inachevé, pont suspendu, en Occident comme en Orient. Nous avons ainsi pu envisager de quelle manière l'élan utopique placé sous l'égide régénératrice de Pan, en direction des marges et des formes d'expression artistiques populaires, était contrecarré par la prise de conscience d'irréductibles clivages. Si l'Orient des faubourgs stambouliotes dont *Caragueuz* est la figure emblématique constitue une marge artistique à l'intérieur de cette marge carnavalesque que constitue le *Voyage*, rien ne peut au demeurant faire oublier l'habit noir de deuil qui définit fondamentalement l'occidental. Aucun *macclah* en poil de chameau, aucune épithète baroque substituée à son nom<sup>105</sup> ne peuvent réduire la crise identitaire. L'élan, le tropisme sincère en direction des marges esthétiques, des petits théâtres garants des traditions et menacés d'extinction n'est qu'une trouée momentanée en direction d'un monde interlope dont on n'est pas ou dont on s'est coupé, sinon physiquement du moins culturellement. De fait, si Nodier ou Champfleury ont pu rédiger des scénarii pour la pantomime des Funambules, ces élans ne furent que des déassements marginaux à l'intérieur de l'ensemble de leur production artistique. Notons par ailleurs que ces « plaisirs d'érudits »<sup>106</sup> n'étaient pas sans ambiguïté : Nodier n'assuma pas de son nom prestigieux la paternité de ces écrits triviaux ; Champfleury imposa à son « Pierrot, valet de la mort » la réflexivité -certes bouffonne- d'une théorie philosophique<sup>107</sup>. Quant à Nerval, il projeta sur le signifiant régénérant et innocent de son *Caragueuz* le signifié d'un récit qui en intellectualise le sens. « Plaisirs d'érudits » que ces descentes vers le peuple... non sans remords. Certes, la marionnette stambouliote que Nerval observe n'a pas vu son ithyphallique membre viril censuré, dérisoirement remplacé par un allongement du bras gauche tel qu'il fut par exemple observé par Gautier en 1852 à Péra. Toutefois, c'est le regard mélancolique de Gérard qui l'émascule déjà symboliquement en l'interprétant et lui conférant un sens duel, littéralement chimérique.

#### *De Caragueuz à Abdul-Medjid: variations autofictionnelles autour de la sexualité sacrée.*

---

<sup>104</sup> « [...] les chimères du vieux palais m'ont ravi mon cœur pendant que j'admirais leurs yeux divins et que j'espérais m'allaiter à leur sein de marbre éclatant. », *NPI III*, p. 656.

<sup>105</sup> Relevons à titre d'exemple significatif le terme *Myrza*, c'est-à-dire « lettré » que lui auraient décerné ses amis persans.

<sup>106</sup> *NPI I*, p. 1039.

<sup>107</sup> Nous renvoyons à l'article de *La Presse* que Nerval a consacré à cette représentation le 28 septembre 1846. (*NPI I*, p. 1070-1073).

Ainsi que nous l'avons affirmé, Nerval projette la complexité de son drame intime sur des figures ethnoculturelles qu'il charge de jouer son propre rôle. Or, quoi de commun *a priori* entre une marionnette ombre-chinoise grotesque et Abdul-Medjid 1<sup>er</sup>, sultan de chair et de sang contemporain de notre auteur, personnage politique évoqué par un certain nombre de voyageurs occidentaux? Il est évident que seul le traitement nervalien permet d'unifier ces deux figures sous une double égide : d'une part l'empathie voire la sympathie turcophile qui leur confère à toutes deux un aspect positif. D'autre part, la volonté de questionner les relations problématiques entretenues entre le domaine de la sensualité au sens large du thème et celui de la sacralité. Si la marionnette grivoise ne se produit que dans le mois sacré de Ramadân, le sultan est chargé dans sa version nervalienne de clore les fêtes de ce mois sacré par une cérémonie dont le but affirmé est la procréation d'un héritier. La question centrale pourrait être formulée en ces termes : comment, à la lumière de la tradition orientale, sacrifier la prétendue faute charnelle dont l'occident porte la malédiction? Notons cependant que *Caragueuz* comme Abdul-Medjid sont l'un et l'autre caractérisés par une mélancolie toute nervalienne. L'utopie dont ils sont les emblèmes reste limitée. Or, si l'ombre chinoise permet à Nerval de célébrer sur le mode subversif tout son attrait pour les formes mineures d'art, l'évocation d'un Sultan mélancolique mais *régénéré* -fût-ce de façon éphémère- implique, quant-à-elle, une réflexion sur la possibilité de penser conjointement enjeux géopolitiques, structures psychiques et méditation à caractère *racial*<sup>108</sup>. Encore une fois, on ne peut qu'admirer la capacité de Gérard de Nerval à envisager la synthèse d'éléments de prime abord hétérogènes au sein de son récit multidimensionnel.

---

<sup>108</sup> Nous reviendrons dans la partie suivante sur le terme « race », concept éminemment daté mais incontournable pour toute réflexion sur l'idéologie du XIX<sup>ème</sup> siècle, ainsi que sur les notions dérivées de « racialisme » et de « racisme ».

## Chapitre 5. Guérir l'homme malade ? Autoportrait en sultan mélancolique.

### Introduction : une étrange proximité.

Bien plus que *Caragueuz*, les sultans ottomans Mahmoud II (1808-1839) et son fils Abdul-Medjid 1<sup>er</sup> (1839-1861) ont fait l'objet de très nombreuses mentions dans les récits de *Voyage en Orient* de l'époque. On peut même considérer comme un incontournable de la relation viatique orientale l'évocation d'un tel personnage. Cette fascination peut s'expliquer par le caractère ambigu, voire oxymorique que les Occidentaux prêtent à cette figure symbolique. Emblème survivant d'un empire autrefois redoutable -radicale altérité que tout opposait à l'Europe-, le monarque paraît au XIX<sup>ème</sup> siècle à la fois considérablement affaibli et singulièrement occidentalisé. Menacée depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle : à l'extérieur, en particulier par la Russie, à l'intérieur, par une multitude de forces dissolvantes<sup>1</sup>, la sublime Porte mérite en effet depuis longtemps le qualificatif d' « Homme malade de l'Europe » que le tsar Nicolas 1<sup>er</sup> lui décerne en 1853. De cet empire en voie de dissolution, le sultan représente ainsi la métonymie, à la fois dépositaire du reliquat d'une toute-puissance tant politique que sensuelle mais aussi emblème mélancolique de son abolition. Certes, on l'associe encore symboliquement à une forme d'étrangeté culturelle radicale qu'incarnent en particulier les prestiges sulfureux de son harem considérable mais il est également le fer de lance de réformes modernes. A la suite de son père, Abdul-Medjid est en effet le sultan des *Tanzimat*, c'est-à-dire des réformes visant à moderniser l'empire à la mode occidentale. L'un de ses hauts faits politique est la promulgation en 1839 de l'*Hatt-i-chérif* de Gul-Hané qui entend soumettre à un traitement égalitaire tous les sujets d'un empire cosmopolite multiconfessionnel<sup>2</sup>. C'est cet espace fantasmatique où l'étrangeté est à la fois désirée et conjurée que vont investir les imaginaires de nos auteurs, dont bon nombre, comme Du Camp, Gautier ou Lamartine projettent leurs tempéraments romantiques sur le monarque, astre déchu nécessairement mélancolique. En se projetant symboliquement dans cette figure fantasmatique, Nerval ne fait

---

<sup>1</sup> Relevons à titre indicatif la révolte réprimée des Janissaires conduisant à leur liquidation par Mahmoud en 1826, la guerre d'indépendance grecque (1822-32), la rébellion du pacha d'Egypte Mohammed-Ali, etc.

<sup>2</sup> « Le 3 novembre 1839, ayant convoqué la cour, les hauts personnages de l'Etat et les ambassadeurs étrangers, Abdul-Medjid fait donner lecture de *hatt-i chérif* dit de Gul-Hané. C'est une charte judiciaire, financière, administrative et militaire ; il y est prescrit que tous les sujets ottomans sont égaux, quelles que soient leur religion et leur nationalité –principe en contradiction avec l'ancienne loi musulmane [...] », Robert Mantran, *Histoire de la Turquie*, Paris, PUF, 1961, p. 87.

donc pas preuve en apparence de grande originalité, choix relativement banal qui tranche avec le traitement autofictionnel qu'il réserve par exemple aux figures insolites d'un Adoniram, Hakem ou autre Caragueuz. Affirmons cependant que nul autre que lui ne pousse l'identification à un tel degré : ce que Nerval demande à l'exemple du Sultan mélancolique ainsi qu'aux traditions ottomanes dont il est l'allégorie n'est rien moins que la résolution de ses propres apories psychiques.

Nous voudrions donc montrer comment notre auteur, en s'interrogeant comme beaucoup d'écrivains de son temps sur les causes de la prétendue décadence de l'empire turc, entend trouver dans la tradition ottomane, en particulier la religion musulmane, des antidotes non seulement à l'affaiblissement de l'Empire turc mais aussi des amorces de solution à ses propres chimères, faisant correspondre données culturelles, méditation sur le devenir des *racés* et espace psychique intime. Soucieux d'éviter tout amalgame anachronique, nous poserons d'emblée la distinction, en suivant l'exemple de Pierre-André Taguieff, entre « racialisme » et « racisme » :

L'affirmation qu'il existe des races humaines (« racialisme ») n'implique pas celle que certaines races ont des aptitudes supérieures aux autres et que ces aptitudes leur donnent des droits supérieurs ou justifient des privilèges particuliers (« racisme »)<sup>3</sup>.

Héritier du polygénisme des Lumières, bien plus soucieux de trouver un « je » en l'autre que d'opérer une hiérarchisation des espèces humaines, Nerval n'en développe pas moins tout au long de son voyage en Orient des thèses « racialistes » conçues d'ailleurs beaucoup plus comme des hypothèses que des axiomes.

Nous envisagerons ainsi, dans un premier temps, de manière éminemment parcellaire comment notre auteur se positionne dans le vaste débat concernant la décadence turque, en particulier dans sa dimension raciale. A la déploration élégiaque parodique « où sont les Turcs ? » proférée par un Marseillais de rencontre succède une méditation complexe sur la nature de cette « race » : au « tartare » stigmatisé sous l'appellation péjorative de « dominateur stupide »<sup>4</sup> en 1846 dans la *Revue des Deux Mondes* succède la figure éminemment proche voire familière d'un sultan *caucasien* évoquée en 1850 dans les colonnes du *National*. Nous analyserons ensuite de quelle manière ces méditations historico-raciales s'articulent au plus intime du roman psychologique nervalien. En prenant pour support autofictionnel le sultan Abdul-Medjid, turc singulièrement rattaché à la branche indo-européenne, notre auteur le

---

<sup>3</sup> Pierre-André Taguieff, « Figures de la pensée raciale », *Cités* 2008/4 (n°36), p. 182.

<sup>4</sup> *NPI II*, p. 1489.

charge d'incarner voire de dépasser ses propres contradictions. A ce titre, son portrait en diptyque est extrêmement révélateur : à la figure mélancolique d'un monarque privé d'épouses légitimes, arcbuté au narcissisme, succède la possibilité d'un dépassement de cette phase régressive et autotélique. L'acuité ethnologique du regard nervalien qui incorpore la donnée culturelle, la gauchit sans toutefois en abolir absolument l'authenticité, s'adosse à un impératif psychanalytique. La régénération que symbolise la cérémonie sacrée du Baïram s'apparente ainsi à une tentative consistant à dépasser l'amour régressif et dévorant du sujet pour lui-même -ou cette autre part de lui-même qu'est la Mère primitive- pour la possibilité d'une sexualité, ici sacralisée sous la bannière d'un islam utopique amalgamant harmonieusement sexualité et religion.

## 1 Qu'est-ce qu'un Turc ? Empathie et idéologie.

### 1.1 Un constat : la déchéance des Turcs.

[...] il n'y a rien à faire avec le Tur (Turc) ; c'est un peuple qui s'en va !<sup>5</sup>

Nerval place dans la bouche opportune d'un Marseillais ce constat proche de l'évidence partagée : l'Empire turc est dans son dernier jour. De Volney à la fin du siècle précédent à Lamartine en 1833 semble déclinée la même prédiction au demeurant prématurée : « [...] l'heure de la décadence de l'empire ottoman a sonné. »<sup>6</sup>. Doit-on se réjouir de cette chute ou la déplorer ? Nous analyserons de quelle manière notre auteur modifie graduellement son point de vue sur la question de 1846 à 1850, partant d'une position relativement turcophobe<sup>7</sup> pour aboutir à la turcophilie la plus franche. Nous voudrions en particulier montrer dans quelle mesure cette inflexion axiologique implique un appariement racial : le « Turc de race », « sauvage » apparenté aux « Mongols ou Kirguises »<sup>8</sup> en 1844 est rattaché en 1850 à la « race

---

<sup>5</sup> *NPI II*, p. 567.

<sup>6</sup> Lamartine, *Voyage en Orient, op. cit.*, p. 542.

<sup>7</sup> Le jugement de Nerval à l'égard des Turcs reste relativement fluctuant, même avant 1850 et le portrait hautement mélioratif d'Abdul-Medjid. Le 15 septembre 1846 dans la *Revue des Deux Mondes*, le diariste affirme ainsi : « Le génie arabe, qui avait couvert le monde de ses merveilles, a été étouffé sous ces dominateurs stupides [...] une sorte de protestantisme aride et sombre s'est étendu sur tous les peuples du Levant. Le Coran est devenu, par l'interprétation turque, ce qu'était la Bible pour les puritains d'Angleterre, un moyen de tout niveler. » (*NPI II*, p. 1489) Il est manifeste que cette turcophobie affirmée a partie liée avec l'anglophobie viscérale de Nerval. On pourra opposer à ce jugement sévère les remarques positives de Nerval chroniqueur de *La Presse* le 21 juillet 1845 où il souligne le progressisme du sérail stambouliote ouvert aux réformes. Nerval attribue ainsi à Esmé, la sœur de l'ancien sultan Mahmoud II, amatrice de théâtre occidental, la responsabilité de la suppression de la milice rétrograde des Janissaires en 1826

<sup>8</sup> *NPI II*, p. 870.

caucasienne »<sup>9</sup>, donc aux origines de la « race » blanche, l'étrangeté radicale se résorbant dans la familiarité. Certes, une telle mutation est sans doute en partie tributaire d'enjeux politiques : alors qu'au début des années 1840, la France est encore sous le coup du traité de Londres<sup>10</sup> de 1840, le début des années 1850 voit se dessiner les prémices de la guerre de Crimée et le renversement des alliances. D'adversaire soutenu par l'Angleterre, l'empire ottoman devient un allié menacé par la Russie. Plus fondamentalement, il nous semble que l'inflexion axiologique nervalienne reflète aussi une donnée idéologique profonde emblématique de notre auteur ainsi que de sa génération. L'universalisme démocratique héritier des Lumières est en effet chez lui tempéré par une profonde nostalgie nobiliaire, laquelle est symbolisée par son attachement viscéral aux concepts de « races », de « types » et de « sang »<sup>11</sup>. En d'autres termes, pour éprouver de l'empathie pour l'univers turc, loin de se satisfaire d'un universalisme abstrait<sup>12</sup>, il lui est nécessaire de prouver de manière scientifique, tangible, une hérédité commune. Rappelons encore une fois qu'il ne s'agit pas pour nous de projeter sur le passé l'anachronisme de notre prisme idéologique contemporain, distribuant tendancieusement l'éloge ou le blâme, mais bien d'essayer le plus modestement possible d'envisager dans toute sa complexité la donnée idéologique des années 1840-1850.

## 1.2 Hypothèses explicatives et rapprochement progressif.

### 1.2.1 Hypothèses taxinomiques.

Avant de broser le portrait du sultan en 1850, le diariste du *Voyage* émet une série d'hypothèses relatives à l'affaiblissement de la « race » turque. S'interrogeant sur la mortalité infantile considérable des rejetons de la famille du Pacha d'Égypte, il affirme, ainsi, dans une publication de la *Revue des Deux Mondes* en date du 15 septembre 1846 :

Voir le cimetière après le harem, c'est une triste comparaison à faire ; mais, en effet, la critique de la polygamie est là. Ce cimetière, consacré aux seuls enfants de cette famille, à l'air d'être celui d'une ville<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>10</sup> Le Traité de Londres du 15 juillet 1840 est signé par la Grande-Bretagne, la Prusse, la Russie et l'Autriche d'une part et l'Empire ottoman d'autre part. Il a pour but de mettre fin à la Deuxième guerre égypto-ottomane et d'obtenir la pacification du Levant. Il met fin aux ambitions de l'Égypte et garantit la suzeraineté turque. Il faut noter que face à la coalition européenne sous l'égide de l'Angleterre, la France était la seule nation à soutenir l'Égypte.

<sup>11</sup> Relevons cette notification du *Carnet du Caire* : « Les nobles familles. Le sang. Les types. », *CC, NPI II*, p. 844.

<sup>12</sup> On pourra relever avec intérêt les propos sarcastiques de Gérard chroniqueur pour *l'Artiste* à l'égard de Victor Schœlcher et des « Philanthropes ». Commentant une représentation parisienne mettant en scène une révolte d'esclaves, Nerval affirme ainsi : « Quelle protestation contre l'esclavage ! M. Schœlcher applaudirait – si un tel philanthrope osait descendre à ces humbles délassements. », *NPI I*, p. 794.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 371.

Notre auteur impute ici à la polygamie la surmortalité infantile. Il semble prendre implicitement appui sur une théorie pseudo-médicale fort répandue à son époque : la nécessité dite de l' « épargne spermatique ». Selon le *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle* : « La virilité de l'homme tient à la sécrétion du sperme ; et plus celui-ci est répandu avec abondance, plus les facultés viriles sont affaiblies. »<sup>14</sup> La médecine occidentale a donc tôt fait d'assimiler polygamie musulmane, lubricité malade et dégénérescence raciale ainsi que l'affirme Alain Corbin :

Il n'est point de bête brute plus dégradée et plus odieuse que l'individu abandonné à la lubricité. C'est l'excès qui a fait s'écrouler dans la fange l'empire romain et qui « dégénère » les races efféminées de l'Orient<sup>15</sup>.

A cette donnée pseudo-médicale soutenue par exemple par le célèbre Cabanis, notre auteur superpose un facteur explicatif plus traditionnel: la théorie climatique ou plus généralement environnementale qu'a popularisée par exemple Montesquieu et qui aura une extension considérable. Le diariste de la *Revue des Deux Mondes* généralise :

Du reste, la mortalité des anciens Turcs en Egypte paraît un fait aussi ancien qu'incontestable. Ces fameux Mamelouks qui dominèrent le pays longtemps et qui y faisaient venir les plus belles femmes du pays n'ont pas laissé un seul rejeton.

Dans ce passage, Nerval s'inspire manifestement des réflexions de Volney et des théories environnementales développées dans son *Voyage en Syrie* même s'il gauchit sensiblement l'interprétation de son aîné. L'idéologue affirmait en effet :

Depuis cinq cent-cinquante ans qu'il y a des *Mamlouks* en Egypte, pas un seul n'a donné lignée subsistante ; il n'en existe pas une famille à la seconde génération : tous leurs enfants périssent dans le premier ou le second âge. Les Ottomans sont presque dans le même cas, et l'on observe qu'ils ne s'en garantissent qu'en épousant des femmes indigènes; ce que les *Mamlouks* ont toujours dédaigné. Qu'on explique pourquoi des hommes bien constitués, mariés à des femmes saines, ne peuvent naturaliser sur les bords du Nil, un sang formé aux pieds du Caucase! et qu'on se rappelle que les plantes d'Europe refusent également d'y maintenir leur espèce!<sup>16</sup>

Certes, le lecteur constate une divergence entre les deux analyses : alors que Nerval considère les Mamelouks d'Egypte comme des Turcs, Volney a soin de distinguer les Mamelouks caucasiens et les Ottomans. Toutefois, l'un et l'autre attribuent la faiblesse générative des conquérants à des données liées à l'environnement. Volney, s'appuyant sur le paradigme naturaliste, développe une comparaison très significative entre les domaines

---

<sup>14</sup> « Virilité », *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle* cité par Alain Corbin, « La Rencontre des corps », *Histoire du corps 2, De la Révolution à la grande guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 164.

<sup>15</sup> Alain Corbin, *Ibid.*, p. 163.

<sup>16</sup> M. C-F Volney, *Voyage en Syrie et en Egypte pendant les années 1783-84 et 85*, Tome I, Paris, Volland, 1787, p. 99-100.

végétaux et humains. Ainsi, il impute la stérilité des *Mamlouks* allogènes à leur refus d'épouser des femmes indigènes. Indépendamment des interprétations de détail, la question sous-jacente qui travaille le *Voyage en Syrie et en Egypte* comme le *Voyage en Orient* de son successeur est de nature taxinomique. Il semble en effet nécessaire, afin d'appréhender l'univers étranger, de définir en la nommant, dans une perspective naturaliste essentialiste héritière de Buffon et de Carl von Linné au XVIII<sup>ème</sup> siècle, la nature de la « race » turque. Pour répondre à la question élégiaque « Où sont les Turcs ? », il paraît en effet impératif de déterminer ce que sont les Turcs. A ce titre, il est très révélateur que la classification raciale nervalienne soit fortement aléatoire : ainsi, après avoir été considéré comme Turc, le pacha d'Egypte Mohammed-Ali, Albanais, est ensuite assimilé à un Macédonien descendant d'Alexandre. De la même manière, ainsi que nous l'avons affirmé, les Turcs dans leur ensemble sont d'abord apparentés aux « Mongols » ou Kirgises », puis de manière hautement notable aux Caucasiens.

### 1.2.2 Inflexion axiologique et assimilation.

Nous pouvons en effet identifier une mutation fondamentale dans les colonnes du *National* en 1850. Alors qu'en 1846, le diariste de la *Revue des deux Mondes* n'hésitait pas à opposer le « génie arabe » aux Turcs qualifiés de « dominateurs stupides »<sup>17</sup> sans doute par anglophobie, le voyageur à Constantinople exprime sans ambages son admiration pour la « race » ottomane :

La question du nombre de femmes ne tient chez les Turcs à aucune autre idée que celle de la reproduction. La race caucasienne si belle si énergique a diminué de beaucoup par un de ces faits physiologiques qu'il est difficile de définir. Les guerres du siècle dernier ont surtout affaibli beaucoup la population spécialement turque. Le courage de ces hommes les a décimés comme il est arrivé pour les races franques du Moyen-âge<sup>18</sup>.

Le diariste reprend ici à nouveaux frais la question de la décadence turque. Notons d'une part qu'il ne critique plus la polygamie devenue favorable à la « reproduction » et que surtout, d'autre part, il intègre les Ottomans au sein d'une « race caucasienne » hautement valorisée. L'usage d'une telle appellation est tout sauf anodin : depuis la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, dans une perspective de classification mais aussi d'hierarchisation implicite ou explicite des « races », naturalistes, physiologues puis ethnologues attribuent à la race dite caucasienne la primauté sur les autres. A la suite de Blumenbach en 1795 qui, le premier, utilise l'expression race

---

<sup>17</sup> *NPI II*, p. 1489.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 663.

« caucasique » pour définir la branche euro-poïde, le naturaliste et géologue Jean-Claude de la Métherie affirme en 1804:

[...] quant aux peuples de l'Europe ils peuvent tirer leur origine des habitans du Caucase ou de ceux de la chaîne du Taurus<sup>19</sup>.

Il n'hésite pas, surtout, à établir une hiérarchisation ethnique, qualifiant les Européens caucasiens de « belle race » :

[...] l'homme est d'autant plus susceptible de se perfectionner qu'il approche davantage de la belle race européenne<sup>20</sup>.

Il nous faut affirmer avec force que Nerval n'établit quant à lui aucune classification de ce type. L'arabophilie dont il témoigne à de nombreuses reprises, son attrait pour une reine de Saba soit yéménite et donc sémite, soit Abyssinienne, prouve qu'il ne s'inscrit pas dans le crédo indo-européen réductionniste qui sera, par exemple, celui d'un Ernest Renan ou pire d'un Arthur de Gobineau<sup>21</sup>. Toutefois, il est évident que notre auteur fut influencé par les théories racialistes de son temps et qu'il eut à cœur d'élaborer sa propre théorie voire son propre système<sup>22</sup>. En comparant l'extrait du *National* en 1850 avec d'autres écrits nervaliens contemporains, le lecteur peut en effet voir se dessiner la lutte binaire de races antagonistes, théorie étayée par des données raciales vraisemblablement inspirées en particulier par la lecture d'Augustin Thierry. Relevons à ce titre un extrait du *Marquis de Fayolle* en 1849 où notre auteur, à travers le personnage d'un Volney plus que fictif, développe sa propre thèse :

---

<sup>19</sup> Jean-Claude de la Métherie, *Considérations sur les êtres organisés. Tome premier*, Paris, Imprimerie de H. L. Perronneau, 1804, p. 357.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>21</sup> C'est en particulier à partir du commentaire d'Eugène Burnouf en 1833-35 sur le Yaçna indo-iraniens que se développe l'idée de l'antériorité et implicitement de la supériorité d'une civilisation indo-européenne née en Asie centrale. Le mythe de « l'Arianie » fut en particulier développé par Jean Raynaud, le collaborateur de Pierre Leroux dans l'*Encyclopédie nouvelle*. (Voir à l'article « Zoroastre ») Ernest Renan, en tant que philologue, se fera ensuite le chantre hyperbolique de ce culte, non sans arrière-pensée impérialiste. Edward Saïd identifie dans son ouvrage polémique la nature hégémonique d'un tel « discours ».

<sup>22</sup> Cette tendance consistant à rapprocher le sultan turc Abdul-Medjid de la branche ethnique caucasienne est également à l'œuvre chez Lamartine dans son *Nouveau Voyage en Orient* publié entre 1851 et 1853 ainsi que l'a très pertinemment identifié Sarga Moussa. Relevons, ainsi, les termes du portrait que le voyageur brosse du Sultan : « Ses traits sont réguliers et doux, son front élevé, ses yeux bleus, ses sourcils arqués comme dans les races caucasiennes [...] » (*Nouveau Voyage en Orient* [1851-1853], Alphonse de Lamartine, *Œuvres complètes*, Paris, chez l'auteur, t. XXIII (1863), p. 63) On constate toutefois que l'auteur du *Lac* se cantonne à une analogie : « comme dans les races caucasiennes » conformément à la doxa ethnologique de son temps alors que Nerval n'hésite pas quant à lui à intégrer les Turcs au sein de la branche caucasienne. Au reste, ainsi que l'affirme avec justesse Sarga Moussa : « En insistant sur la blancheur « ethnique » d'Abdul-Medjid, mais aussi sur le bleu de ses yeux, ou encore sur la douceur de ses traits, Lamartine *occidentalise* le sultan, qui devient ainsi une figure sur laquelle il devient facile de projeter ses propres préoccupations [...] » (Sarga Moussa, « Portrait du sultan », in Gertrude Durusoy, *Lamartine, Tiré, Turquie*, Presses de l'Université de Genève, 2004, p. 252.)

La race franque issue du rameau indo-germanique [...] a conquis évidemment la plus grande partie de la Gaule où elle est venue importer ce système dit féodal qui existe encore dans toute sa pureté parmi les tribus du Caucase<sup>23</sup>.

Volney, alias Nerval, précise par ailleurs que dans la France de 1788, la mission de ces « races militaires » dont la noblesse représente l'héritage dégradé et dont il ne nie pas le « courage primitif » est « finie ». De manière extrêmement révélatrice, notre auteur met donc en strict parallèle les Francs et les Turcs : même origine caucasienne, même dégradation, même facteur d'affaiblissement, à savoir trop de « courage » primitif. Telle est en effet la destinée tragique de la race rebelle, qu'il s'agisse des nobles provinciaux résistant au Bourbon Louis XIV ou des Turcs décimés par le voisin russe au XVIII<sup>e</sup> siècle : le « courage » les a exposés aux massacres. Irrésistiblement donc, en 1850, l'« autre » Osmanli se rapproche du « je » par le biais d'un apparemment racial. Plus profondément encore, le sultan Abdul-Medjid, métonymie du peuple turc, intègre implicitement le roman familial nervalien dans sa dimension la plus intime. Rappelons en effet que notre auteur fait correspondre à la race franque la destinée de sa propre mère, d'abord implicitement sous les traits d'Angélique de Longueval en 1850 dans les *Faux-Saulniers* puis explicitement dans *Aurélia* en 1854-55<sup>24</sup>. Citons en premier lieu le texte de 1850 : « Les femmes guerrières sont de la race franque. », le narrateur ayant soin de préciser par la suite que « [...] cette population (est) originairement venue d'Asie » et qu'elle se caractérise par son « courage » mais aussi sa « cruauté »<sup>25</sup>. Dans ce passage hautement significatif, le paganisme des guerrières franques est associé à la violence des pulsions sexuelles, l'exposition des femmes « dans les batailles » n'ayant d'autre but que « d'animer le courage des combattants par la récompense offerte. » Le lien avec Marie-Antoinette Laurent, mère de Gérard, est ensuite explicité dans ces propos du scripteur d'*Aurélia* :

Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, *comme les femmes des anciens Germains*<sup>26</sup> ; elle mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne<sup>27</sup>.

Toute l'œuvre nervalienne semble marquée par le souci de retrouver, dans une perspective archéologique *lato sensu*, les vestiges d'une race préadamique fantasmée: archétype ethnique primitif dont les nobles français ou les Turcs représenteraient les restes plus ou moins dégradés. Ainsi que nous l'avons affirmé, cette race de géants, caïnite, opposée à la

---

<sup>23</sup> *NPI I*, p. 1156.

<sup>24</sup> Nous renvoyons à notre chapitre II, 1.

<sup>25</sup> *NPI II*, p. 78.

<sup>26</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>27</sup> *NPI III*, p. 730.

lignée d'Abel et que Nerval associe symboliquement à sa mère, se caractérise par les traits suivants : génie, surpuissance, sexualité païenne amoralisée, toute forme d'*hybris* que sanctionne sur terre la loi réductrice de Jéovah. En termes psychanalytiques, cette ambivalence traduit un conflit intrapsychique : d'un côté, Nerval, mélancolique, revendique avec nostalgie la toute-puissance du narcissisme primaire à laquelle il n'est jamais question de renoncer; de l'autre, il sait trop bien qu'un tel idéal lui est interdit, la loi du père, de la sexuation-séparation s'imposant dans un monde déchu régi par le surmoi. En intégrant *racialement* Abdul-Medjid à la lignée maternelle en 1850, Nerval rend possible l'identification autofictionnelle, se ménageant par la même occasion la possibilité d'essayer de résorber cette fracture. Nous verrons, en effet, de quelle manière le portrait en diptyque du sultan ouvre ainsi vers une conciliation voire un amalgame des forces en lutte : Occident et Orient, peuple et noblesse, sexualité et sacralité.

Esquissons d'ores et déjà une synthèse provisoire. Nous avons donc pu envisager de quelle manière notre auteur parvenait à incorporer l'altérité turque au sein de son psychodrame familial. Certes, le processus autofictionnel n'a été rendu possible que par une implicite et progressive *scène de reconnaissance* où l'identification procède de la parenté du sang. Une telle nécessité a sans doute partie liée avec une forme détournée de nostalgie nobiliaire. Dans l'inconscient collectif de la génération romantique bourgeoise, en particulier chez notre auteur, gît le fantasme de *l'enfant trouvé* : roman familial d'un rejeton de sang noble nourri intellectuellement aux idées de la plèbe. On retrouve dans toute l'œuvre nervalienne la déclinaison d'un tel fantasme : de Georges, fils inconnu du marquis de Fayolle à Adoniram, de lignée caïnite<sup>28</sup>. En définitive, notre auteur hésite entre deux formes d'aristocratie : la noblesse d'« intelligence » et de « courage »<sup>29</sup> conséquence assumée des révolutions et un indéclinable attachement à la noblesse héréditaire, dont les méditations sur les filiations raciales représentent un *avatar* modernisé. Certes, Nerval, aux antipodes de l'ethnocentrisme d'un Chateaubriand, ressent le besoin de se reconnaître dans la culture autre, soumettant à la donnée exotique l'acuité d'un regard que la critique a pu qualifier de pré-ethnologique mais il ne peut s'abstraire totalement du creuset idéologique de son époque. Héritier des idées encyclopédiques des Lumières, les voyageurs occidentaux arpentent ainsi le monde en identifiant, nommant,

---

<sup>28</sup> On se contentera d'évoquer ici trois exemples significatifs : la naissance rêvée mise en scène dans une version manuscrite de *Promenades et Souvenirs* ainsi qu'une affirmation lourde de sens rédigée dans un article de la Presse du 28 octobre 1850 : « Que conclure de cela ? C'est qu'il n'y a plus d'aristocratie possible, -après la Ligue, - après la Monarchie absolue, après l'ancienne Révolution ! Il existe en France des contrées où des paysans inconnus descendent des plus vieilles familles de la chrétienté, -souvent sans le savoir, souvent aussi en gardant en eux-mêmes le mépris des abolis vulgaires. », *NPI II*, p. 1232. Evoquons pour finir la délirante *Généalogie fantastique* où notre auteur se rêve des ancêtres prestigieux, fussent-ils d'une noblesse alternative, en particulier napoléonide.

<sup>29</sup> *NPI I*, p. 345.

classifiant, typifiant partant hiérarchisant bien souvent les « races » humaines à l'exemple de Buffon et de Linné pour les sciences naturelles. L'universalisme foncier de Nerval s'adosse au présupposé pseudo-scientifique que Pierre-André Taguieff ou Tzvetan Todorov nomment racialisme.

Après avoir envisagé de quelle manière notre auteur, au terme d'une longue réflexion autour de l'identité ottomane, a pu intégrer l'étrangeté turque au sein du familier, nous nous intéresserons à présent à la dimension autofictionnelle du personnage du sultan turc Abdul-Medjid. En proposant un portrait contrasté sous la forme d'un diptyque, le rédacteur des *Nuits du Ramazân* met en opposition la figure mélancolique d'un monarque fragilisé, paradoxalement privé d'amour véritable, à son image régénérée au terme du mois sacré de Ramadân. Incidemment, se lit dans ce portrait éclaté en deux temps l'antithèse entre l'attachement viscéral du mélancolique arrimé à son narcissisme et la possibilité d'une renaissance : intégration de l'altérité radicale que symbolise la sexuation au sein d'un giron familial sacré.

## 2 Un portrait en diptyque : de la mélancolie à la résurrection.

### 2.1 L'« Homme malade ».

#### 2.1.1 Douceur et fragilité : de la physiognomonie à la politique.

De manière caractéristique, ainsi que l'a pertinemment synthétisé Sarga Moussa, Abdul-Medjid est perçu par les voyageurs occidentaux comme une figure mélancolique. Bien avant que le tsar russe Nicolas 1<sup>er</sup> ne popularise cette métaphore, l'empire ottoman dont le sultan est la métonymie apparaît comme un organisme affaibli, moribond dont les voisins européens convoitent l'héritage. Nous voudrions montrer ici la spécificité de la version nervalienne. Jouant sur le paradoxe et se démarquant de ses contemporains, notre auteur impute ainsi la mélancolie du sultan non pas à la surabondance des sollicitations charnelles dont il serait l'objet mais à un manque d'amour véritable, sentiment de vide, d'appauvrissement identitaire typique de l'humeur mélancolique.

Il faut en premier lieu citer l'esquisse de portrait du souverain ottoman telle qu'elle est brossée par le diariste à Stamboul, où la douceur et la fragilité ont remplacé l'emblématique férocité anciennement prêtée au Grand Seigneur :

Chemin faisant, je parlais à mon ami de l'impression que m'avaient causée l'aspect inattendu d'Abdul-Medjid et la pénétrante douceur de son regard [...]. Ce visage pâle, effilé, ces yeux en amande jetant au travers de longs cils un coup d'œil de surprise, adouci par la bienveillance, l'attitude aisée, la forme élancée du corps, tout cela m'avait prévenu favorablement pour lui<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> *NPI II*, p. 609.

Corollaire à cette surprenante aménité, on relève aussi la singulière féminisation du personnage soulignée par les « yeux en amande » et surtout les « longs cils ». Combien éloignée de notre auteur semble alors la fameuse évocation chateaubrianesque du sérail en 1811 :

Capitole de la servitude, c'est là qu'un gardien sacré conserve soigneusement les germes de la peste et les lois primitives de la tyrannie<sup>31</sup>.

Or, la pénétrante douceur d'Abdul-Medjid représente aussi le revers de la précarité de son pouvoir. Ce dernier, en effet, est en premier lieu limité à l'intérieur : « plus borné que celui d'un monarque constitutionnel »<sup>32</sup>, dominé par l'influence rétrograde des ulémas, menacé par les révoltes populaires ou encore l'empoisonnement. Mais la menace la plus immédiate provient de l'extérieur. A de nombreuses reprises, le texte du *National* de 1850 témoigne en effet du danger expansionniste russe. « Rêve continu »<sup>33</sup> mais inabouti de Catherine II, la conquête ou du moins l'assujettissement de Constantinople est également le souci de ses successeurs. Appelé au secours bien à contrecœur par Mahmoud II, trahi et attaqué par son vassal égyptien Mohammed-Ali, le voisin russe a déployé sa flotte et étendu graduellement son influence sur les rives du Bosphore à partir de 1833<sup>34</sup>. Très significatif est le contraste présenté par Nerval entre les ambassades russes et françaises cises l'une et l'autre à Péra, indices à peine voilés tant du bellicisme des premiers que de l'impéritie des seconds :

On distingue surtout l'immense palais, entièrement bâti en pierre, de l'ambassade russe. Ce serait, au besoin, une forteresse redoutable qui commanderait les trois faubourgs de Péra, de Tophana et de Galata. Quant à l'ambassade française, elle est moins heureusement située, dans une rue qui descend vers Tophana ; et ce palais, qui a coûté plusieurs millions, n'est pas encore terminé<sup>35</sup>.

L'emprise russe est également perceptible dans l'arrogance stupéfiante manifestée par le clergé orthodoxe grec à l'égard du pouvoir ottoman. Le diariste met en effet en scène une véritable parabole qui illustre les rapports de force entre un sultan à l'autorité contestée et un

---

<sup>31</sup> F.R. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2005, p. 369.

<sup>32</sup> *NPI II*, p. 610. Rappelons en effet que l'on a beaucoup reproché à Louis-Philippe, souverain constitutionnel, son incapacité ou impuissance décisionnelle.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 622.

<sup>34</sup> La Turquie de Mahmoud en passe d'être subjuguée par les troupes d'Ibrahim Pacha, fils présomptif de Mohammed-Ali, avait concédé aux russes en échange de leur protection l'ouverture du Bosphore ainsi que la fermeture des Dardanelles aux autres puissances (Traité d'Unkiar-Skelessi en 1833).

<sup>35</sup> *NPI II*, p. 614. Gautier, qui publie *Constantinople* en 1852 se livre exactement à la même remarque : « Le palais de l'ambassade de Russie dresse, au-dessus des toits de tuiles rouges et des touffes d'arbres, sa façade orgueilleusement dominatrice, qui force le regard et semble s'emparer de la ville par avance, tandis que les palais des autres ambassades se contentent d'une apparence plus modeste. », Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 74.

archimandrite orthodoxe protégé par la puissance russe. L'enjeu de la scène consiste à savoir qui du sultan ou d'un cortège de prêtres grecs aura le droit de passer le premier à un carrefour :

Il y eut quelques minutes d'hésitation. Enfin, l'archimandrite, qui, avec sa couronne de forme impériale et ses longs vêtements byzantins brodés de clinquant, semblait fier comme Charlemagne, adressa vivement des représentations au chef de l'escorte ; puis, se retournant, l'air indigné vers ses prêtres, il fit signe de la main qu'il fallait continuer la marche, et que si le sultan avait à sortir dans ce moment-là, ce serait à lui d'attendre que le mort fût passé<sup>36</sup>.

Si la version de 1851 interprète la reculade du sultan comme un témoignage de la tolérance turque, la leçon du *National* est bien plus polémique:

Il se peut aussi que la protection de la Russie ne soit pas étrangère à cette fierté des prêtres grecs<sup>37</sup>.

Tout se passe en effet comme si l'ancien empire byzantin dont la Russie se voudrait le prolongement contemporain était en passe de conjurer la chute de Constantinople de 1453. Dès 1850, le diariste nervalien souligne à quel point la situation politique est tendue, prémisse de la guerre de Crimée laquelle devait officiellement éclater en 1853. En tout état de cause, loin d'incarner la toute-puissance, Abdul-Medjid semble au contraire un sultan affaibli, à la fois humanisé, occidentalisé, mais déchu de son ancien lustre. Or, si la fragilité du sultan, imputable en premier lieu à son affaiblissement politique, passe pour une évidence partagée aux yeux des auteurs occidentaux comme de leur public, la manière dont chacun traite d'un tel lieu commun n'est pas monolithique. Objet de fantasme, support à l'autofiction, le portrait du sultan, poncif de la relation viatique orientale, est l'occasion pour chaque voyageur de se livrer à ses propres interprétations.

### 2.1.2 Décadence ou mélancolie ?

Dans le corpus relativement étendu de récits viatiques évoquant Abdul-Medjid, il est possible de distinguer deux tendances. D'un côté, en jouant sur le poncif éculé de la décadence, on attribue son affaiblissement à la surabondance des sollicitations charnelles dont il serait l'objet: Maxime du Camp en 1848 puis Théophile Gautier en 1852 s'inscrivent non sans nuance dans cette voie. De l'autre, c'est la mélancolie au sens traditionnel du terme qui prédomine: loin d'apparaître sous les traits d'un Dom Juan oriental, le sultan semble au contraire victime d'un appauvrissement identitaire sous les plumes de Lamartine en 1853-55, Ubicini en 1855 et Nerval en 1850.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1563.

L'ami de Flaubert, ayant séjourné à Stamboul en 1844, sacrifie donc, non sans outrer le trait, au stéréotype du monarque oriental détourné de son œuvre par la chair. Abdul-Medjid est en effet décrit comme un « vieillard de vingt ans, voûté, pâle, décrépît, pauvre fantôme qu'on arrache quelquefois à son Harem bien-aimé pour lui rappeler qu'il doit ses dévotions à son ancêtre Mahomet »<sup>38</sup>. Indépendamment du contresens ethnique (le sultan turc descendant de l'arabe Mahomet !), du flou doctrinal (un Musulman présentant ses « dévotions » à un Prophète singulièrement apparenté à une idole), la version de Du Camp a du moins le mérite de donner le ton à une lignée de portraits. De manière manifestement plus contrastée, Gautier se livre lui aussi à l'exercice de style dans son *Constantinople*.

Cependant, malgré la simplicité austère de ses habits, la qualité d'Abdul-Medjid ne pouvait être un mystère pour personne. Une satiété suprême se lisait sur sa figure pâle; la conscience d'un pouvoir irrésistible donnait à ses traits, assez peu réguliers d'ailleurs, une tranquillité de marbre. Ses yeux fixes, immuables, à la fois perçants et mornes, voyant tout et ne regardant rien, ne ressemblaient pas à des yeux d'homme; une barbe courte, peu épaisse et brune, entourait ce masque triste, impérieux et doux<sup>39</sup>.

Certes, l'ami de Nerval reprend à nouveaux frais le poncif de la « satiété » sensuelle orientale mais elle ne semble pas constituer un facteur d'affaiblissement. Au contraire, le sultan, proche de la surhumanité, paraît déroger à la règle commune<sup>40</sup>. Rappelons en effet qu'en vertu de règles médicales communément admises en Occident, « l'épargne spermatique » est préconisée. Or, manifestement ici, la puissance d'Abdul-Medjid n'en semble aucunement affectée. Il est sensible que Gautier projette sur le personnage du sultan le rôle hautement valorisé de Dom Juan qu'il a tendance à jouer lui-même dans ses chroniques journalistiques. Insistant sur les « mille six-cents concubines » du souverain, le scripteur de *Constantinople* se livre non sans bouffonnerie à une envolée lyrique :

Quel heureux billet tiré à la loterie humaine que celui de padischa! — Qu'est-ce que don Juan, avec son mille e tré, à côté du sultan?<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Maxime Du Camp, *Souvenirs et paysages d'Orient*, Bertrand, Paris, 1848, p. 113.

<sup>39</sup> Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris, Lévy, 1855, p. 185.

<sup>40</sup> Le caractère surhumain du sultan est encore plus manifeste dans le passage suivant: « Cette physionomie n'était, du reste, ni sombre, ni terrible, ni cruelle ; elle était extra-humaine : je ne puis trouver de meilleur mot. On sentait que ce jeune homme, assis comme un dieu sur un trône d'or, n'avait plus rien à désirer au monde; que tous les rêves les plus charmants étaient pour lui d'insipides réalités, et qu'il se glaçait lentement dans cette froide solitude des êtres uniques. En effet, du sommet de sa grandeur, il n'aperçoit la terre que comme un vague brouillard, et les têtes les plus élevées arrivent à peine au niveau de ses bottes. »

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 187.

Gautier ne présente donc pas le sultan ottoman comme un homme malade mais, à l'inverse des versions de son ami Nerval, d'Ubicini ou de Lamartine comme nous le verrons, il le coupe de l'humanité commune, partant de son peuple et donc, implicitement, de son empire.

Contrastant radicalement avec cette impression de surhumanité, les trois auteurs mentionnés insistent à l'inverse sur la mélancolie du jeune sultan. Ce n'est alors plus la satiété qui le caractérise mais la fragilité, la bonté voire chez Nerval la conscience d'un manque fondamental. Le Lamartine du *Nouveau Voyage en Orient* projette, ainsi, sur le sultan sa propre conscience politique proche du sacrifice christique :

[...] un peu de timidité juvénile dans le regard, un peu de mélancolie répandue en nuage sur les traits ; un peu de lassitude dans la pose, comme un homme qui a souffert ou pensé avant le temps. Mais ce qui domine, c'est une espèce de gravité sensitive, pensive ; et l'expression d'un homme qui porte quelque chose de saint comme un peuple, qui le porte devant Dieu et qui sent la sainteté de son fardeau<sup>42</sup>.

Ainsi que l'a pertinemment identifié Sarga Moussa :

Lamartine utilise tout son charisme d'homme politique pour convaincre son royal interlocuteur (et, à travers lui, ses lecteurs potentiels, donc ses compatriotes !) qu'une grande responsabilité pèse sur ses épaules et qu'il doit rentrer dans son pays pour le servir<sup>43</sup>.

S'inscrivant lui aussi dans une perception mélancolique du sultan, Gérard de Nerval le charge également, à l'instar de Lamartine, d'une forte dose d'intimité. Tandis que ce dernier fait du sultan son double politique, notre auteur l'inscrit implicitement au cœur de son psychodrame identitaire. Surinterprétant le texte de l'historien et orientaliste Abdolonyme Ubicini, il prend ainsi appui sur l'authenticité d'une règle légiférant le mariage des souverains ottomans pour justifier la mélancolie d'Abdul-Medjid : l'interdiction, d'une part, de se marier légalement, assortie, d'autre part, à la défense de prendre pour maîtresse une femme étrangère :

Il est peut être, en effet, le seul de tous les Turcs qui puisse se plaindre de l'inégalité des positions. C'est par une pensée toute démocratique que les musulmans ont placé à la tête de leur nation un homme qui est à la fois au-dessus et différent de tous. A lui seul, dans son empire, il est défendu de se marier légalement. On a craint l'influence que donnerait à certaines familles une si haute alliance, et il ne pourrait pas davantage épouser une étrangère. Il se trouve donc privé des quatre femmes légitimes accordées à tout croyant qui a les moyens de les nourrir. Ses sultanes, qu'il ne peut appeler épouses, ne sont originellement que des esclaves, et, comme toutes les femmes de l'empire turc, Arméniennes, Grecques, catholiques ou juives, sont considérées comme libres, son harem ne peut se recruter que dans les pays étrangers à l'islamisme, et dont les souverains n'entretiennent pas avec lui de relations officielles<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Alphonse de Lamartine, *Nouveau Voyage en Orient* [1851-1853], dans Alphonse de Lamartine, *Œuvres complètes*, Paris, chez l'auteur, t. XXIII (1863), p.64.

<sup>43</sup> Sarga Moussa, *Portrait du sultan*, in Gertrude Durusoy. *Lamartine*, 2004, Turquie, Presses de l'université EGE, p. 252.

<sup>44</sup> *NPI II*, p. 610.

Notre auteur s'inspire manifestement de l'historien et diplomate Ubicini quand il rédige ces lignes. Ce dernier a pu écrire dans le *Moniteur universel* :

De tous les Osmanlis, le sultan est le seul qui puisse se plaindre de l'inégalité des conditions<sup>45</sup>. A la fois au-dessus et au-dessous de tous<sup>46</sup>, il est privé du droit de contracter un mariage légal. La loi, qui accorde quatre femmes légitimes à tout croyant en état de les nourrir, le condamne à n'avoir que des concubines au lieu d'épouses, et le peuple, en parlant de lui, ne le désigne jamais que par ce mot : le fils de l'esclave<sup>47</sup>.

Si Nerval récrit le texte d'Ubicini, il l'interprète librement, gauchissant ainsi l'authenticité du fait culturel ottoman. Le chroniqueur du *Moniteur universel* avait eu soin de rappeler que l'édit régissant le mariage chez les Osmanlis, promulgué en 1647, était justifié par des motifs politiques. Or, si Nerval souscrit lui aussi à cette justification, il impute la mélancolie du sultan à cet interdit matrimonial, rapport de causalité absent chez Ubicini. Mi-ironique mi-sérieux, notre auteur s'amuse à projeter sur le sultan turc -parangon de la toute-puissance- la mélancolie d'un *Desdichado*. Aussi le sultan turc semble-t-il prendre place au sein de cette galerie de personnages nervaliens virtuellement surpuissants mais paradoxalement privés d'un tel pouvoir. A ce titre Abdul-Medjid est bien le frère sublime de Caragueuz ou, en Occident, de l'Illustre Brisacier du *Roman tragique*, « banni de liesse » dont le nom est à lui seul tout un programme<sup>48</sup>.

Manifestement, notre auteur projette son scénario intime dans sa transcription de la réalité matrimoniale du sultan. De manière frappante, il lui attribue même l'irrépressible désir de posséder au sein de son harem une femme européenne : quelque « blonde(s) anglaise(s) ou spirituelle(s) française(s) », désir interdit pour des raisons diplomatiques<sup>49</sup>. Européocentrisme pourrait-on arguer. Plus profondément, le lecteur identifie au filigrane du texte l'un des fantasmes récurrents de notre auteur: jeter son dévolu sur une femme irréaliste -actrice ou reine, nécessairement défunte- aux traits stéréotypés, « type de beautés blondes du midi que Gozzi

---

<sup>45</sup> Nerval ne modifie ici qu'un seul mot : « qui puisse se plaindre de l'inégalité des *positions*. »

<sup>46</sup> Notre auteur écrivait quant à lui dans le *National* : « à la fois au-dessus et au-dessous de tous. » (*NPI II*, p. 1562.) récrivant *in extenso* le texte de l'historien.

<sup>47</sup> Jean-Abdolonyme Ubicini, *La Turquie* actuelle, Paris, Hachette, 1855, p. 122. Rappelons que le diplomate et historien avait pu faire paraître à partir du 4 mars 1850 dans les colonnes du *Moniteur universel* une série d'articles relatifs à la Turquie dont Nerval a pu s'inspirer. Le texte du *Voyage en Orient* propose quant à lui : « De telle sorte que le sultan, réduit à n'avoir pour femmes que des esclaves, est lui-même le fils d'une esclave, observation que ne lui ménagent pas les Turcs dans les époques de mécontentement populaire. » (*NPI II*, p. 611)

<sup>48</sup> Rappelons d'ailleurs qu'il se prétend « fils du khan de Crimée », autre indice qui l'apparenterait symboliquement voire ethniquement à Abdul-Medjid.

<sup>49</sup> « S'il s'avisait seulement de faire enlever une de ces grisettes de Péra, qui portent fièrement les dernières modes européennes aux promenades du dimanche, il se verrait écrasé de notes diplomatiques d'ambassadeurs et de consuls, et ce serait peut-être l'occasion d'une guerre plus longue que celle qui fut causée jadis par l'enlèvement d'Hélène. » (*NPI II*, p. 611)

célébraient dans les Vénitiennes »<sup>50</sup> comme le précise le diariste au Caire. Il est, en effet, extrêmement révélateur que le voyageur prête à Abdul-Medjid le regret de l'époque où les amours entre Soliman le Magnifique et la fameuse Roxelane étaient encore possibles :

A l'époque où la Porte était en guerre avec l'Europe, le harem du Grand Seigneur était admirablement fourni. Les beautés blanches et blondes n'y manquaient pas, témoin cette Roxelane française au nez retroussé, qui a existé ailleurs qu'au théâtre et dont on peut voir le cercueil, drapé de cachemires et ombragé de panaches, reposant près de son époux dans la mosquée de Solémanié<sup>51</sup>.

Ce sont ici les fantômes du théâtre qui sont convoqués. Le « bon Favart » avait en effet popularisé au XVIII<sup>ème</sup> siècle auprès du public français l'image de Roxelane, fille d'un Pope ruthénien enlevée par des Tatars, réduit en esclavage puis épousée par Soliman le Magnifique en 1534<sup>52</sup>. Le dramaturge, historien peu scrupuleux, n'avait pas hésité à attribuer la nationalité française ainsi qu'un nez retroussé à celle qui fut connue en Orient sous le titre de Hürrem, transformant ce personnage historique déjà mythique en une moderne Célimène<sup>53</sup>. L'impertinente parisienne battait en effet en brèche l'emblématique phallocratie d'un sultan conquis par ses charmes. Sur un mode plus grave, nul doute que Nerval ne se soit senti extrêmement touché par la vue du mausolée de Roxelane à Stamboul, véritable scène de reconnaissance tendant à accréditer le caractère véridique, tangible, de la fiction et conférant une épaisseur pour ainsi dire existentielle aux chimères de l'imagination. Ce tombeau de Roxelane, ainsi, n'est pas sans annoncer, sexes inversés, la fascination que notre auteur avouera pour Artémise: veuve de Mausole, satrape de Carie pour lequel elle fit ériger le *Mausolée* d'Halicarnasse<sup>54</sup>.

En définitive, prenant appui sur l'authenticité du fait culturel ottoman, Gérard de Nerval se peint de biais sous les traits d'Abdul-Medjid. Le premier panneau du portrait sous forme de diptyque qu'il consacre au sultan se présente ainsi tout entier sous le signe du manque. Notre auteur, loin de sacrifier au stéréotype du monarque oriental sursaturé de sollicitations charnelles, le présente paradoxalement et non sans humour comme un mélancolique privé d'amour véritable, proche ainsi des versions de ses contemporains Lamartine ou Ubicini.

---

<sup>50</sup> Le diariste du *Voyage* décrit ainsi la toute fictive Mme Bonhomme, commerçante provençale du Caire. Le leitmotiv de la « blonde aux yeux noirs » est un élément bien connu de la critique nervalienne.

<sup>51</sup> *NPI II*, p. 611.

<sup>52</sup> Charles-Simon Favart, *Soliman Second ou les trois sultanes, comédie en trois actes et en vers*, Paris, Didot, 1772.

<sup>53</sup> La version de Lamartine dans son *Voyage en Orient* est nettement plus sombre : « La passion insensée de Soliman pour Roxelane remplit le sérail de plus de crimes que n'en vit le palais d'Argos. », *op. cit.*, p. 701

<sup>54</sup> On pourra mentionner à titre indicatif la note infrapaginale du manuscrit Eluard du sonnet *El Desdichado* : « olim Mausole », ou encore cette évocation discrète du biographe de Quintus Aucler, décrivant en ces termes et non sans visée antiphlastique le gisant de Catherine de Médicis à Saint-Denis : « fidèle comme Arthémise » (*NPI II*, p. 1137).

Comparable au *Desdichado* des *Chimères*, Abdul-Medjid est tour à tour qualifié d'« infortuné » puis de « pauvre sultan ». En s'incarnant sur le mode autofictionnel dans la figure glorieuse du sultan, Nerval témoigne aussi de manière indirecte de son arcboutement à une forme d'idéal régressif. En prêtant au sultan un désir tout chimérique pour la mythique mais défunte Roxelane, Nerval transcrit en filigrane son propre fantasme faustien consistant à « être épris d'une ombre »<sup>55</sup>, c'est-à-dire d'une femme mythique: « reine ou déesse » fondamentalement intangible. Nous pourrions pousser encore un peu plus loin l'interprétation: n'y aurait-il pas lieu d'identifier dans l'attrait latent exprimé par le Turc *caucasien* pour la française et donc franque Roxelane, partant également caucasienne selon la théorie raciale nervalienne, l'expression indirecte d'un désir incestueux latent: amour régressif et indépassable pour le même sang, fondamentale endogamie que chaque récit nervalien met en scène? Nous voudrions à présent montrer que le second panneau du diptyque, consacré à décrire la cérémonie du Baïram qui clôt le Ramadan, constitue une tentative visant à dépasser cet enfermement autotélique. Nerval charge en effet la tradition et le rite musulman de transcender les contradictions qu'il prête à l'Occident: utopie d'une fusion entre sexualité et sacralité, spiritualité et matière, endogamie et exogamie.

## 2.2 La cérémonie du Baïram : point d'orgue du Voyage.

### 2.2.1 Conjurer la mélancolie : vers une sexualité sacrée.

Il est très significatif que notre auteur place en point d'orgue à son *Voyage en Orient* la cérémonie sacrée du *Baïram*. Cette fête, l'*aid fitr* en arabe, correspond à la rupture du jeûne au terme du mois de Ramadan. Ubicini en résume la teneur dans *La Turquie actuelle* :

Il y a deux Baïram : le grand et le petit. Ce dernier, appelé aussi *a'id fitr* (la rupture du jeûne), parce qu'il suit immédiatement le ramazan, participe à la fois de notre carnaval et de notre jour de l'an, et dure quatre jours, pendant lesquels les bureaux de la Porte sont fermés, les citoyens s'habillent de neuf, se visitent et se font mutuellement des présents<sup>56</sup>.

Nerval interprète cette cérémonie d'une manière toute personnelle : d'une part, il nomme « Grand Baïram » ce « Petit Baïram » que constitue la rupture du jeûne, conférant à cette cérémonie un caractère d'autant plus exceptionnel. Plus profondément, d'autre part, il en gauchit sensiblement la signification, transformant le rituel de la rupture du jeûne en un hymen symbolique sacré dont l'enjeu majeur serait la procréation.

---

<sup>55</sup> *NPI I*, p. 507.

<sup>56</sup> A. Ubicini, *op. cit.*, p. 112.

Comment dire toutes les splendeurs de cette nuit privilégiée? Comment dire surtout le motif singulier qui fait cette nuit-là du sultan le seul homme heureux de son empire ? Tous les fidèles ont dû, pendant un mois, s'abstenir de toute pensée d'amour. Une seule nuit encore, et ils pourront envoyer à une de leurs femmes, s'ils en ont plusieurs, le bouquet qui indique une préférence. S'ils n'en ont qu'une seule, le bouquet lui revient de droit. Mais quant au sultan, en qualité de padischa et de calife, il a le droit de ne pas attendre le premier jour de la lune de Lailet-ul-id, qui est celle du mois suivant, et qui ne paraît qu'au premier jour du grand Bairam. Il a une nuit d'avance sur tous ses sujets pour la procréation d'un héritier, qui ne peut cette fois résulter que d'une femme nouvelle<sup>57</sup>.

Cette évocation contraste radicalement avec l'image du sultan mélancolique enfermé dans son désir régressif précédemment évoqué. En effet, si l'on envisage la cérémonie du point de vue psychanalytique, il est manifeste que le fantasme nervalien récurrent d'un amour précépien trouve en la personne d'un sultan restauré dans sa puissance -en particulier sensuelle- une manière de conjuration. Au fantasme de l'endogamie : amour pour une femme de même sang, forme détournée de l'inceste, succède l'exogamie corolaire à l'acceptation de la sexualité. La tradition musulmane qui régit scrupuleusement les moindres détails du protocole de la cérémonie oblige en effet le monarque à sacrifier à l'amour physique. Tandis que la galanterie s'apparente au libertinage en Occident; en Orient, en revanche, la rencontre des corps est considérée comme un « devoir » sacré lié à la conservation de l'espèce :

Le devoir religieux qui lui est imposé cette nuit-là répond autant que possible de la reproduction de sa race<sup>58</sup>.

Notons à ce titre que notre auteur s'autorise une libre interprétation des prescriptions musulmanes relatives au jeûne et à l'abstinence. Soucieux de rattacher l'Islam à l'orphisme isiaque tel qu'il le lit en particulier dans le *Séthos* de l'abbé Terrasson<sup>59</sup> ou dans les *Métamorphoses* d'Apulée, Nerval fait peu de cas de la rupture quotidienne du jeûne qu'autorise l'usage musulman, affirmant sans sourciller :

Tous les fidèles ont dû, pendant un mois, s'abstenir de toute pensée d'amour<sup>60</sup>.

Une telle prescription -si elle est suivie par un certain nombre de fidèles- n'est pas généralisée à l'ensemble de la communauté musulmane. Relevons ainsi ce qu'en affirme d'Herbelot à l'article « Ramadhan » de sa *Bibliothèque orientale* :

---

<sup>57</sup> *NPI II*, p. 782.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 785.

<sup>59</sup> Evoquant les mystères des Pyramides, le diariste, dans la version de 1850 publiée dans *Le National* affirme en effet, assimilant les jeûnes de l'impérial aux mystères et l'abstinence musulmane : « Le jeûne du *Ramazan* semble aujourd'hui la continuation de cette pratique religieuse. » (*NPI II*, p. 1502.)

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 782.

C'est ce mois dans lequel Mahomet a commandé l'observance d'un jeûne très rigoureux, qui consiste à s'abstenir de boire, de manger et de coucher avec sa femme chaque jour, depuis le lever du soleil jusqu'à ce que les étoiles paraissent [...] <sup>61</sup>.

Citons également le commentaire de Théophile Gautier en 1852 :

Le Ramadan, comme chacun sait, est un carême doublé d'un carnaval ; le jour appartient à l'austérité, la nuit au plaisir; la pénitence se complique de la débauche, comme réparation légitime. Du lever au coucher du soleil, dont l'instant précis est indiqué par un coup de canon, le Koran interdit de prendre aucun aliment, quelque léger qu'il soit. On ne peut pas même fumer, privation la plus pénible de toutes pour un peuple dont les lèvres ne quittent guère le bouquin d'ambre ; étancher la soif la plus ardente par une gorgée d'eau serait un péché et détruirait le mérite de l'abstinence; mais du soir au matin *tout est permis*, et l'on se dédommage amplement des privations de la journée <sup>62</sup>.

Gérard de Nerval gauchit donc consciemment le rite musulman afin de le rattacher aux abstinences des cultes à mystères qui le fascinent. Dès lors, l'abstinence -en particulier sensuelle- étendue au mois entier, revêt à ses yeux un caractère à la fois mystique et médical :

Cette abstinence de tout un mois, [...] renouvelle probablement les forces de l'homme [...] <sup>63</sup>

### 2.2.2 L'inceste contournée.

Plus fondamentalement encore, alors que la sexualité est perçue par notre auteur comme une trahison sacrilège de l'imaginaire maternel antérieure, la cérémonie du *Baïram* telle qu'il l'interprète institutionnalise et sacralise la transition symbolique entre un amour maternel de type préœdipien et un amour sexué. Témoinnant encore une fois de l'acuité de sa perception ethnologique, Nerval a ainsi été très sensible au rôle symbolique revêtu par la sultane-mère : la *Validé*, au sein du rituel :

On établissait une haie entre Eski-Sérail, résidence de la sultane-mère, et le grand sérail situé à la pinte maritime de Stamboul. [...] Ceci était le sens de la cérémonie qui se faisait, m'a-t-on dit, entre le vieux sérail et le nouveau. La mère ou la tante du sultan devait conduire à son fils une esclave vierge, qu'elle achète elle-même au bazar, et qu'elle mène en pompe dans un carrosse de parade <sup>64</sup>.

Notre auteur n'invente pas ce détail, également relevé par d'autres voyageurs comme Léon Galibert <sup>65</sup> ou encore l'ami Gautier, mais on conçoit à quel point ce point central de la cérémonie s'intègre parfaitement à la logique de son psychodrame identitaire. La passation de pouvoir semble ici manifestement assumée : le « soleil » doit « détrôner la lune altière de cette

---

<sup>61</sup> Barthélémy D'Herbelot de Molainville, « Ramadhan », *op. cit.*, p. 708.

<sup>62</sup> Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 91.

<sup>63</sup> *NPI II*, p. 786.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 782.

<sup>65</sup> « Le sultan ne peut recevoir une femme que de [la] main [de la Validé, sa mère à lui] ; c'est elle qui choisit parmi les odalisques celle qui est digne de la couche impériale. », (L. Galibert et C. Pellé, *L'Empire ottoman illustré. Constantinople ancienne et moderne*, gravures et Thomas Allom, Paris, Fisher fils et Cie, 1838, cité par les éditeurs de la Pléiade, *NPI II*, p. 1634.)

splendeur usurpée » ; à l'ancien sérail maternel succède le nouveau, où « la nouvelle esclave [...] devait être reçue. » De manière significative, la mère n'est pas trahie par le fils mais organise elle-même sa succession, façon pour Nerval de conjurer une culpabilité récurrente qui transparaît, exemple parmi beaucoup d'autres, dans une version manuscrite de *Promenades et Souvenirs* :

Les voix de mes soeurs étaient douces et la parole de ma Mère résonnait comme un pur cristal. Elle n'avait plus l'accent irrité d'autrefois [...] <sup>66</sup>.

Apprivoiser le domaine sulfureux de la chair, tel est bien l'un des enjeux majeurs de la relation viatique orientale selon notre auteur. Ici, il est visible qu'il contourne l'interdit récurrent portant sur l'inceste en jouant sur une forme implicite de consubstantialité entre la figure de la mère et celle de l'épouse. Le lecteur n'a-t-il pas au demeurant le sentiment que la nouvelle esclave procède de la mère comme s'il s'agissait d'un prolongement indirect de son identité, voire un *avatar* issu d'un archétype ? Il s'agit donc pour notre auteur, en s'identifiant à Abdul-Medjid, de tenter de conjurer sa propre mélancolie. Quelle leçon en effet pour lui que l'usage musulman légiférant dans ses moindres détails un rituel où une sexualité rigoureusement imposée revêtirait un caractère sacré ! La dimension utopique d'une telle cérémonie qui restaure le sultan affaibli dans sa puissance sensuelle a également partie liée avec les rapports que ce dernier entretient avec son peuple. Dans cet Islam idéalisé mis en scène au terme du *Voyage en Orient*, l'individu n'est en effet pas coupé de la dimension collective, contraste singulier avec l'Europe individualiste <sup>67</sup>. A ce titre, le coït sacré du padischa doit également être appréhendé dans sa dimension collective en tant que communion égalitaire du monarque avec ses sujets.

### 2.2.3 Communion du sultan avec son peuple.

Comme nous l'avons affirmé dans notre chapitre I,6, l'échec de la première coulée de la mer d'airain par Adoniram est en partie imputable à la rupture consommée entre l'homme de génie et son peuple d'ouvriers. C'est en partie parce qu'il n'a pas su percevoir la rébellion qui couvait au sein des travailleurs que le génie misanthropique a été trahi. A l'unisson des historiens de son temps, Nerval est en effet persuadé qu'un bon dirigeant -fût-il un génie- ne peut totalement se couper des masses. Citons à titre indicatif cette boutade humoristique de Gérard journaliste dans un article de *la Presse* en date du 14 novembre 1850 :

---

<sup>66</sup> *NPI III*, p. 1311.

<sup>67</sup> Rappelons l'aphorisme très significatif proposé dans l'article « Paradoxe et vérité » en date du 2 juin 1844 : « Le dernier mot de la liberté, c'est l'égoïsme. » (*NPI I*, p. 810)

Ce qui sauve encore les rois en Allemagne, c'est qu'ils se font peuple au besoin<sup>68</sup>.

Abdul-Medjid incarne donc une forme d'idéal politique. La cérémonie du Baïram telle que Nerval la décrit s'apparente en effet à une pratique égalitaire. Certes, le sultan en tant que figure de proue de l'Empire a « une nuit d'avance sur tous ses sujets pour la procréation d'un héritier » mais on peut considérer qu'une telle prérogative ne fait que confirmer la dimension égalitaire de l'événement. En s'unissant à une esclave, le sultan *se fait* en effet littéralement et physiquement « peuple », de la même manière qu'il sacrifie à l'instar de tous ses sujets à l'acte de chair. Il est manifeste que Nerval envisage la cérémonie du Baïram comme une version alternative et plus authentique de la communion eucharistique du Christ -prétendument « Dieu de l'égalité »<sup>69</sup>- symbolique elle aussi initialement égalitaire dont l'Occident oublieux se serait coupé. Le personnage du sultan tel que le diariste en brosse le portrait fait ainsi converger deux formes d'idéaux chers à notre auteur : une nostalgie récurrente à l'égard d'une forme idéalisée de noblesse et des convictions sociales progressistes. Tout se passe en effet comme si Nerval entendait conjurer le « fleuve de sang » des révolutions françaises. Comment, en effet, canaliser ces forces populaires difficilement contrôlables<sup>70</sup>, lesquels menacent elles aussi le sultan, sinon en instituant et en ritualisant une cérémonie conjuguant le carnavalesque et le sacré, paradoxe d'une « fête sérieuse » dont l'Orient musulman aurait conservé le secret hérité de l'Antiquité ? Tandis que l'Occident a relégué la cérémonie carnavalesque du « Bœuf gras » au rang des « Fêtes agricoles »<sup>71</sup>, l'Islam conservateur propose une version alternative des « joyeuses fêtes du paganisme » dans la droite lignée des cultes à mystères de l'Antiquité célébrant « l'hymen toujours renaissant de la terre et du ciel ».

Le lecteur conçoit aisément que la cérémonie du *Baïram*, point d'orgue de la relation viatique orientale, s'inscrit dans une perspective utopique où la dimension intime s'articule au message politique implicite. La résurrection symbolique du sultan mélancolique -moderne Osiris dont Isis rassemblerait les membres épars- telle que notre auteur la transcrit, contraste en effet radicalement avec la version qu'en propose une année plus tard son collègue Théophile Gautier dans son *Constantinople*. Ainsi, alors que Gérard de Nerval présente la sexualité comme un principe unificateur, pratique quasi-collective qui égalise symboliquement les

---

<sup>68</sup> *NPI II*, p. 1239.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>70</sup> On peut citer ici la réflexion du diariste des *Faux Saulniers* : « Il se mêle toujours à la foule en rumeur un élément hostile ou étranger qui conduit les choses au-delà des limites que le bon sens général aurait imposées, et qu'il finit toujours par tracer. » (*NPI II*, p. 88)

<sup>71</sup> *NPI I*, p. 902.

conditions, Gautier envisage au contraire le coït du sultan comme un symptôme révélateur de l'irréductible différence des statuts :

Par un contraste bizarre, les croyants, pendant les sept jours qui suivent la rupture du jeûne, s'abstiennent de tout rapprochement charnel avec leurs femmes, de peur de procréer des enfants difformes, monstrueux ou défigurés par des taches, en sorte que Sa Hautesse est le seul homme de l'Islam à qui les plaisirs de l'amour soient alors permis; heureux sultan<sup>72</sup>.

Conjuguant enjeux médicaux, sexuels, religieux et politiques, la cérémonie du *Baïram* dont le sultan est la figure centrale revêt bien une fonction conclusive au terme du *Voyage en Orient* nervalien, véritable provocation émanant des forces minoritaires adressée à un Occident dominateur oublieux de ses propres traditions. L'Orient selon notre auteur, en effet, s'il représente selon Juan Rigoli, un « Orient de la folie »<sup>73</sup>, s'apparente plus globalement à un point aveugle de la science occidentale, du moins du point de vue des nostalgiques du paganisme auquel notre auteur se rattache non sans nuance. Instaurer, en effet, de manière paradoxale, l'Orient musulman comme radicalement supérieur à l'Occident revient ainsi à s'autoriser à caresser le rêve d'un retour à une forme de « science totale » de type traditionnel où s'amalgameraient le savoir à l'éthique, la métaphysique à la physique. Mircéa Eliade a proposé une remarquable définition de cette science « holistique » prévalant de Pythagore à la Renaissance italienne dans son *Histoire des croyances et idées religieuses* :

Mais le grand mérite de Pythagore est d'avoir posé les bases d'une « science totale » de structure holistique, dans laquelle la connaissance scientifique était intégrée dans un ensemble de principes éthiques, métaphysiques et religieux, accompagné de diverses « techniques du corps ». En somme, la connaissance avait une fonction à la fois gnoséologique, existentielle et sotériologique. C'est la « science totale » de type traditionnel, qu'on peut reconnaître dans la pensée de Platon aussi bien que chez les humanistes de la Renaissance italienne, chez Paracelse ou chez les alchimistes du XVIème siècle. « Science totale » telle qu'elle était réalisée surtout par la médecine et l'alchimie indiennes et chinoises<sup>74</sup>.

C'est bien dans une telle perspective que l'Islam nervalien doit être envisagé, refonte holistique des domaines du savoir que l'Occident méthodique a soigneusement séparés :

N'oublions pas que l'Orient nous a donné la médecine, la chimie et des préceptes d'hygiène qui remontent à des milliers d'années et regrettons que nos religions du Nord n'en représentent qu'une imitation imparfaite<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 215.

<sup>73</sup> Juan Rigoli, « Les Orient de la folie », in *Clartés d'Orient, Nerval ailleurs*, dir. Jean-Nicolas Illouz et Claude Mouchard, Éd. Laurence Teper, Paris, 2004, pp. 45-80.

<sup>74</sup> Mircéa Eliade, *Histoire des croyances et idées religieuses*, tome 2, *De Gautama Bouddha au triomphe du christianisme*, Paris, Payot, p. 190.

<sup>75</sup> *NPI II*, p. 786.

L'assimilation implicite et incongrue selon un prisme culturel européen moderne entre « médecine », « chimie », « hygiène » d'une part et « religions » d'autre part est hautement révélatrice. Nerval entend retrouver dans son Orient utopique les secrets de cette « science totale », « holistique » qu'évoque Eliade. Plus globalement encore, la science musulmane héritière de l'antiquité représente pour lui un espoir au sens littéral du terme, bouffée d'oxygène, jeu au sens mécanique, possibilité d'une faille au sein du rationalisme occidental qui voue le fou à l'hôpital et a détruit tous les dieux.

Opérons à présent une synthèse. En proposant comme exemple ultime de son *Voyage* la figure du sultan restauré dans sa puissance tant politique que sensuelle, notre auteur semblerait être parvenu à esquisser une amorce de solution à son propre drame existentiel : transition en douceur entre l'amour antérieur précœdipien et l'amour sexué. En ce qui concerne donc le domaine spécifique de la sensualité, un mouvement de dépassement est identifiable dans la composition même de l'œuvre: tandis que l'amorce de la relation viatique présentait comme exemple augural les « chastes » amours platoniciennes de Francesco Colonna et Polia de Trévisé, le terme du parcours initiatique met en scène des amours indéniablement physiques. La sensualité vulgaire de l'Anglais mort d'une débauche de champagne avant d'aborder les rives égyptiennes s'est muée en sensualité sacrée, restauration de l'antique consubstantialité entre le charnel et le divin. Au demeurant, bien des zones d'ombre persistent et l'utopie orientale nervalienne reste fondamentalement inaboutie. En effet, si les *Nuits du Ramazan* semblent présenter l'aboutissement heureux d'une rééducation sentimentale, il nous faut préciser que le personnage autofictionnel du sultan ne saurait être confondu avec le diariste. Certes, un parallèle doit nécessairement être établi entre un Abdul-Medjid restauré dans sa puissance sensuelle et un voyageur découvrant au même moment les vertus insoupçonnées d'une potion aphrodisiaque achetée par hasard. Toutefois, rien n'indique l'usage qu'en fera ce dernier. Plus profondément, il nous faut à présent nous interroger sur les limites de la dimension conclusive de cette fête du *Baïram*, en l'occurrence sur la destinée de cette « jeune vierge » littéralement livrée en holocauste au sultan. Nous voudrions montrer que loin de constituer un dénouement définitif, cette scène fantasmatique tenant place au sein des murs sacrés du harem impérial sera reprise à nouveaux frais dans d'autres passages de l'œuvre nervalienne. En d'autres termes, nous envisagerons d'analyser en quoi, tant dans les *Faux-Saulniers*, *Pandora* qu'*Aurélia*, la convocation implicite de la sensualité orientale a partie liée avec le fantasme cauchemardesque d'un corps féminin lacéré, partant du morcellement schizoïde du je, perclus de culpabilité.

### 3 Les ombres du harem : la destinée de la *kadra*.

### 3.1 Un point aveugle du récit.

Avec acuité, Patrick Née, dans un article intitulé « De quel voile s'enveloppe le voyage en Orient de Nerval ? » s'enquiert du « sort oublié de la déflorée » du Baïram :

Il y va précisément du sort oublié de la déflorée de la fête qui, sans réciprocité exprimée, a rendu « heureux » son souverain ; et d'ailleurs moins heureux d'une future paternité par obligation « religieuse » ou dynastique, que d'un plaisir immédiat par « ardeur des sens » enfin satisfaite — ce qui contredit même l'explicite de la thèse défendue, brèche par où s'engouffrent les voluptueux fantasmes qu'il s'agissait de refouler. Tout se passe donc comme si l'adhésion inconditionnelle aux mœurs de l'Orient brouillait en Nerval « ethnologue » sa conscience poétique personnelle de l'injustice faite aux femmes<sup>76</sup>.

De fait, le texte du *Voyage* semble faire peu de cas du point de vue de la jeune cadine. Toutefois, cette occultation est selon nous plus un ajournement proche de l'évitement que la conséquence d'un aveuglement phallocrate de la part de notre auteur.

### 3.2 Zone interdite.

Avant d'aborder les reprises intertextuelles liées à cette zone interdite du sérail, nous voudrions auparavant nous attarder sur un point faussement anecdotique de la cérémonie du *Baïram* telle qu'elle est transcrite dans les *Nuits du Ramazân*. Il est notable en effet que l'évocation de l'étreinte charnelle entre Abdul-Medjid et la jeune esclave ne puisse être décrite, en raison de critères de vraisemblance, que de manière indirecte. Symboliquement, en effet, la jeune esclave est invisible, le coït sacré est séparé des yeux potentiellement profanateurs du voyageur par des symboles conjuratoires. Relevons en effet l'insistance sur la symbolique du mot PORTE, transcrit en capitales d'imprimerie<sup>77</sup> et surtout la singulière proximité dans l'espace typographique entre deux expressions phonétiquement très proches : « têtes du sérail » et « fêtes du sérail »<sup>78</sup>, immédiatement consécutives. Implicitement, la fête charnelle a partie liée avec la condamnation symbolique, menace de mort qu'emblématisent ces fameuses « niches qui servaient autrefois à exposer des têtes » et qu'on retrouvera dans *Pandora*. La férocité des forces incontrôlées de la sensualité orientale est symboliquement associée à la mort et au carnage. En définitive, il est nécessaire pour notre auteur, afin d'éviter de faire jouer l'*hybris* chthonien, de maintenir la jeune vierge à bonne distance du regard phallique. La

---

<sup>76</sup> Patrick Née, « De quel voile s'enveloppe le Voyage en Orient de Nerval ? », *Littérature* 2010/2 (n°158), p. 80.

<sup>77</sup> *NPI II*, p. 785.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 783.

prépublication du *National* est extrêmement révélatrice de la dimension tabou du personnage féminin, à la confluence du sacré et de l'interdit:

[...] la future *cadine* [...] était assise dans le carrosse principal, voilée par un étrange amas de minces lames d'or qui pleuvaient sur sa figure et la *cachai*ent absolument<sup>79</sup>.

S'il s'agit donc ici d'occulter la jeune vierge, l'espace symbolique du harem stambouliote fera sa réapparition dans d'autres passages de l'œuvre nervalienne. La convocation d'un tel espace doit d'autant plus nous alerter qu'il est évoqué dans des récits étrangers à la relation viatique orientale, au sein même du monde occidental. En définitive, c'est sous le signe de la sensualité orientale -usant de termes arabes ou turcs, reconstituant même la zone symbolique du sérail de Stamboul- que Gérard de Nerval projette un fantasme assimilable à celui que Freud nomme « la scène primitive ».

### 3.3 Mot oriental et scène primitive.

A plusieurs reprises dans son œuvre, en dehors du *Voyage en Orient*, notre auteur décrit une scène qu'il localise symboliquement au cœur d'un harem oriental et où il met en scène des personnages stéréotypés. Nous voudrions montrer en quoi la convocation d'un espace fantasmatique associé à l'Orient, suscité par la profération d'un mot au signifiant arabo-ottoman, a partie liée avec l'expression de pulsions sensuelles incontrôlables aux conséquences mortifères. Essaimant au-delà des limites textuelles de la relation viatique orientale, l'ambivalente sensualité levantine impose sa présence discrète mais fondamentale au cœur de récits dont l'action est supposée se situer en Occident : les *Faux-Saulniers*, *Pandora* ou *Aurélia*.

De manière révélatrice, c'est ainsi par le vocable arabe *kadra*<sup>80</sup> que le narrateur des *Faux-Saulniers*, arpentant le Valois maternel, qualifie indirectement les jeunes Franques, filles de guerre, livrées en pâture aux soldats afin d'aiguillonner leur courage :

Les femmes guerrières sont de la race franque. Chez cette population originellement venue d'Asie, il existe une tradition qui consiste à exposer les femmes dans les batailles, pour animer le courage des combattants par la récompense offerte. Chez les arabes, on retrouve la même coutume. La vierge qui se dévoue s'appelle la *kadra* et s'avance au premier rang, entourée de ceux qui sont résolus à se faire tuer pour elle<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 1634. C'est nous qui soulignons.

<sup>80</sup> Les éditeurs de *La Pléiade* ont soin de préciser : « Cette transcription est celle du mot arabe 'Adra', la vierge. La graphie *ka* transcrivant un phonème pharyngal semble indiquer que le mot a été entendu et non lu. », *NPI II*, p. 1349.

<sup>81</sup> *NPI II*, p. 78.

Le même terme *kadra* avait déjà été utilisé à deux reprises dans le *Voyage en Orient*, d'abord pour qualifier la Sainte Vierge<sup>82</sup>, puis, de manière bien plus révélatrice, afin de désigner la jeune *akkalé* druse, soumise aux assiduités des officiants, dans le cadre d'orgies sacrées comme le précisent les propos d'un Marseillais narquois :

Eh bien ! ces prêtresses, savez-vous à quoi elles s'emploient ? On les fait monter sur la sainte table pour représenter la *Kadra* (la Vierge). Bien entendu qu'elles sont là dans la tenue la plus simple, sans robes ni rien sur elles, et le fait la prière en disant qu'il faut adorer l'image de la maternité<sup>83</sup>.

On voit donc d'emblée se dessiner une corrélation implicite entre la profération d'un vocable oriental bien spécifique -*kadra*- et l'expression incontrôlée de pulsions sensuelles, proches dans le dernier cas mentionné du tabou de l'inceste. D'autres occurrences dans l'œuvre nervalienne avalisent cette hypothèse. A deux reprises, dans la nouvelle *Aurélia*, est convoqué l'espace symbolique du harem. Citons tout d'abord cet extrait évoquant les apprêts du mariage mystique entre le personnage éponyme et le double du scripteur :

J'étais arrivé à la plus grande salle qui était toute tendue de velours ponceau à bandes d'or tramé formant de riches dessins. Au milieu se trouvait un sofa en forme de trône. Quelques passants s'y asseyaient pour en éprouver l'élasticité [...] <sup>84</sup>

C'est le mot « sofa »<sup>85</sup> qui doit ici attirer notre attention, emblématique d'une sensualité typiquement levantine, corrélée au pouvoir (« trône »), partant à la puissance tant politique que sensuelle. Michel Jeanneret a bien perçu l'intensité de la charge sensuelle implicitement véhiculée par ce passage :

Stérile, il (le narrateur) abandonne aux autres l'activité sexuelle – ce sont eux qui s'assoient sur un sofa « pour en éprouver l'élasticité »<sup>86</sup>.

On pourrait même envisager l'interprétation suivante. Le narrateur, en caressant le désir de « s'asseoir » lui-même sur le sofa en compagnie d'Aurélia, risquerait, en profanant l'objet tabou, de se disloquer lui-même. Convoquer le fantasme préœdipien de la toute-puissance menace en effet de morcellement l'identité du sujet. Dans une perspective psychanalytique, le dédoublement représente à ce titre le dernier rempart avant l'échec du processus de défense

---

<sup>82</sup> « La Kadra Myriam (la Vierge Marie) » (*Ibid.*, p. 566)

<sup>83</sup> *NPI II*, p. 582.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 720.

<sup>85</sup> On trouve ce même terme dans la *Lettre-préface des Filles du feu*, emblématique d'un Orient stéréotypé héritier du XVIII<sup>ème</sup> siècle : « Rappelez-vous ce courtisan qui se souvenait d'avoir été sophia [...] », *NPI III*, p. 451.

<sup>86</sup> Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 187.

contre l'hémorragie identitaire. Rappelons, à ce titre, la précision importante apportée par le professeur Jean Bergeret:

Le dédoublement du Moi demeure donc le dernier rempart contre le grand éclatement psychotique, la perte des limites du Moi<sup>87</sup>.

Se doter d'une puissance toute orientale menace à la fois l'intégrité de l'objet d'amour condamné à être taillé en pièces, mais également le sujet qui lui est consubstantiel. Dans le fantasme régressif du retour aux origines, Moi et la Mère ne font ne font en effet plus qu'un comme l'affirme Antonia Fonyi:

Recomposer la mère ou soi-même, la mère et soi-même, tel est le but de la quête nervalienne<sup>88</sup>.

Une autre évocation de l'espace oriental fantasmatique dans la nouvelle *Aurélia* confirme cette hypothèse :

[...] je me croyais enfermé dans une sorte de kiosque oriental. J'en sondai tous les angles et je vis qu'il était octogone. Un divan régnait autour des murs, et il me semblait que ces derniers étaient formés d'une glace épaisse, au-delà de laquelle je voyais briller des trésors, des châles et des tapisseries<sup>89</sup>.

Manifestement, le lieu décrit ici semble reprendre terme à terme l'évocation du chapitre 10 de la première partie: « divan » remplace « sofa », « régnait » proche de l'hypallage se substitue à « trône ». Très logiquement, à la convocation de l'espace symbolique oriental où une même association peut être établie entre le sémantème du lit, partant de l'étreinte charnelle, et celui du pouvoir, succède une scène de carnage. Nul doute qu'indépendamment des variantes opérées, cette évocation ne présente la même signification symbolique que la *catastrophe* mise en scène dans la première partie de la nouvelle<sup>90</sup>. Citons, ainsi, ce célèbre passage qui transcrit sous forme plastique « l'histoire de tous les crimes » :

Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre ; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus, présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes, depuis les impératrices et les reines jusqu'aux plus humbles paysans. [...] Voilà ce qu'a produit la puissance déferée aux hommes. Ils ont peu à peu détruit et tranché en mille morceaux le type éternel<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Jean Bergeret, « Problème des défenses », *op. cit.*, p. 106.

<sup>88</sup> Antonia Fonyi, « Histoires d'un amour erratique. Matériau psychotique et errances narratives dans le récit nervalien », *op. cit.*, p. 166.

<sup>89</sup> *NPI III*, p. 743.

<sup>90</sup> Citons le moment le plus intense de cette scène cauchemardesque : « Alors je me reculai jusqu'au trône, l'âme pleine d'un indicible orgueil et je levai le bras pour faire un signe qui devait avoir une puissance magique. Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut ! » (*NPI III*, p. 720)

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 744.

On ne saurait être plus clair : la puissance virile -emblématiquement orientale- est mortifère, conduisant tant à la dislocation maternelle qu'à celle du sujet qui lui est confondu.

Mentionnons, en guise d'exemple conclusif, le cas de la nouvelle *Pandora*. Dans ce cadre encore, la convocation de l'Orient est associée au déferlement des pulsions érotiques. Luttant en rêve avec la toute sensuelle Catherine II de Russie, le protagoniste affirme dans un manuscrit non destiné à la publication :

Elle ne me fit pas de difficultés pour m'accorder la Crimée, ainsi que l'emplacement de l'ancien temple de Thoas. – Je me trouvai tout à coup moelleusement assis sur le trône de Stamboul<sup>92</sup>.

On retrouve encore une fois la même association implicite entre le pouvoir (« trône ») et la sexualité : il s'agit comme dans *Aurélia* de s'asseoir (« assis ») sur une surface non plus élastique mais moelleuse, précision renvoyant au demeurant à un même fantasme. En d'autres termes et en dépit de l'effet d'hypallage de l'expression « moelleusement assis », le lecteur décode sans difficulté que les enjeux de pouvoir et de sensualité ont partie liée. L'adverbe « moelleusement », par le biais d'un glissement sémantique qui selon Freud est l'une des stratégies cathartiques du rêve, fait écho à l'isotopie du « sofa » et du « divan ». Notons, en effet, que notre auteur, inscrivant l'Orient dans une perspective sensuelle, fait jouer la bisémie du terme « divan ». Gérard de Nerval sait en effet fort bien que le *divân* oriental, avant même de qualifier un recueil de poèmes mystiques, désigne la salle du conseil présidé par le sultan, en l'occurrence au sein du sérail de Top-Hané. Or, dans son acception occidentale, le divan désigne déjà par métonymie à l'époque de Nerval, « un sofa sans dossier et garni de coussins » selon le dictionnaire Littré, mobilier supposé emblématique de la salle du conseil du Grand Turc : partant donc ni plus ni moins qu'un lit ! Nerval conjugue donc sous le même terme deux acceptions indépendantes liées au sémantisme diffus du terme *divân* : la notion de pouvoir d'une part, en prenant appui sur l'étymologie arabo-persane ainsi que sur la réalité ethnoculturelle ; la suggestion implicite, d'autre part, d'une étreinte charnelle, le terme divan étant alors envisagé en tant qu'objet d'ameublement : un lit, selon son acception occidentale<sup>93</sup>. Etablissons, ainsi, le constat suivant qui confirme une des règles constantes du récit nervalien : l'expression d'un désir -nécessairement oriental-corrélat aspiration à la puissance tant sexuelle que politique conduit à l'anéantissement du corps maternel. Il est dès lors fort logique qu'après

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 1298.

<sup>93</sup> On connaît, par ailleurs, toute l'importance du « lit » dans l'œuvre ou même la vie de Nerval. Emblème d'une sensualité sacrée, littéralement temple païen destiné à des noces mystiques, le fameux « lit renaissance » acheté en Touraine serait resté singulièrement vide selon les témoignages goguenards des colocataires de notre auteur de la rue du Doyenné.

avoir osé pénétrer dans le saint des saints: le harem du Nouveau Sérail, le narrateur-profanateur de la nouvelle *Pandora*, séduit par les promesses fallacieuses de l'impératrice russe, encoure une peine capitale :

On me trancha la tête, qui fut exposée à la porte du sérail<sup>94</sup>

## Conclusion : conjurer la mélancolie, une gageure intenable ?

Au terme de ces réflexions menées à partir du portrait autofictionnel d'Abdul-Medjid, il nous est à présent possible d'opérer une synthèse et d'identifier une dialectique fondamentale à l'œuvre : l'articulation des deux dimensions antagonistes de l'intégration/assimilation et de la mise à distance. On remarquera donc en premier lieu la formidable capacité manifestée par notre auteur à intégrer une figure ethnoculturelle au sein de son psychodrame identitaire. A la jonction d'enjeux politiques et psychanalytiques, le portrait en deux temps du sultan permet en effet non seulement à notre auteur de défendre les valeurs paradoxales d'une Turquie que d'aucuns jugent moribonde mais également d'envisager une solution visant à résoudre ses propres apories existentielles. Comment dépasser le fantasme mélancolique du mariage endogame, version euphémistique d'un inceste latent ? Telle est bien la leçon proposée par la cérémonie sacrée du *Baïram*.

Or, il nous est apparu en second lieu que cette tentative consistant à conjurer une mélancolie latente -deuil impossible de l'objet absent-, sitôt qu'elle s'amorçait, faisant courir au je le risque de la profanation. Certes, Abdul-Medjid, restauré dans sa puissance, campe le rôle légitime d'amant de la *kadra* au sein du lieu sacré du harem du sérail. Or, dès qu'il s'abstrait de son rôle de *desdichado*, le sultan se démarque irrésistiblement du je-nervalien, se dédoublant littéralement. On a ainsi pu noter l'incompressible *distinguo* entre la figure d'un monarque régénéré, rétabli dans ses prérogatives, et celle d'un voyageur n'ayant à sa disposition qu'une potion aphrodisiaque dont l'utilisation reste cachée au lecteur. Certes, la version du *Voyage en Orient* occulte la scène de l'étreinte charnelle entre le sultan et la jeune cadine pour des raisons de vraisemblance bien compréhensibles, mais on retrouve dans d'autres parties de l'œuvre nervalienne la résurgence d'une telle scène, sise au sein de cette même zone interdite qu'est le harem du sérail. Nul doute qu'une telle scène ne puisse être apparentée à ce que Freud nomme la « scène originare ou primitive » (*Urszene*), glosée par Jean Bellemin-Noël en ces termes :

---

<sup>94</sup> *NPI III*, p. 662.

Le fantasme de la scène originaire, ou « primitive », est le fantasme d'assister à un coït des parents, et d'abord à celui qui nous a valu d'être conçu. [...] Une des caractéristiques constantes de la scène est que le père brutalise la mère qui, gémissant, paraît se plaindre d'une violence subie<sup>95</sup>.

Chez Nerval, cette scène est d'autant plus traumatisante que notre auteur s'identifie à ce corps maternel tranché au sabre et qu'il a tendance, par ailleurs -lui et la mère ne faisant qu'un- à s'attribuer la responsabilité du carnage. Décliné à l'infini, cet événement fondateur met en scène des actants stéréotypés : un moi glorieux, que Lacan a nommé *Moi idéal*, dédoublé du sujet spectateur, et une femme destinée à être violentée, pire encore : disséquée. De manière fort significative, Gérard de Nerval prend ainsi appui sur des mots orientaux afin de nommer les actants principaux de son psychodrame intime : le *ferouer* désigne le *Moi idéal*, la *kadra*, le bon objet. Comme nous venons de le voir, l'espace symbolique de la scène primitive est lui aussi associé à l'Orient, gravitant autour de la zone interdite du sérail de Stamboul, lieu où s'amalgame l'amour à la violence voire au massacre<sup>96</sup>. Notons par ailleurs qu'en chargeant son double du rôle d'amant, notre auteur se met indirectement en scène, preuve implicite de son désir interdit, objet d'ailleurs d'une culpabilité latente. Ainsi que nous l'avons envisagé, les amours nervaliennes exprimées à l'égard d'une sœur symbolique, voire d'une reine défunte ou mythologique, s'apparentent ainsi à une forme détournée d'inceste. Certes, l'Orient mystique et sensuel représente bel et bien pour Nerval comme pour d'autres membres de sa génération l'utopie d'une réhabilitation, voire d'une sacralisation de la matière. Au demeurant, notre auteur tend à confondre conjuration du péché lapsaire et contournement du tabou universel de l'inceste. Ainsi que nous l'avons affirmé, les amours adelphiques de Hakem pour sa sœur Setalmulk, de Colonna pour Polia, sa sœur en Christ, d'Adoniram pour Balkis, sa soeur de sang, s'inscrivent sur fond incestueux. De la même manière, les amours d'Isis pour son frère et amant Osiris, celles de Caïn pour sa sœur Aclima, celles d'Abdul-Medjid pour cette jeune vierge donnée en cadeau par sa mère représentent autant de tentatives pour déjouer, contourner un tel interdit.

### Autofictions ethnoculturelles orientales : enjeux idéologiques et jeu identitaire.

S'incarner dans d'authentiques figures ethnoculturelles orientales permet donc à notre auteur de jouer avec les limites définitionnelles de son identité tout en s'inscrivant dans une démarche idéologique implicite. Il est en effet manifeste qu'en tendant à faire de « l'autre » un

---

<sup>95</sup> Jean Bellemin-Noël, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 26.

<sup>96</sup> Rappelons par ailleurs que c'est au sein du sérail qu'a eu lieu le célèbre massacre des Janissaires par le sultan Mahmoud II, père d'Abdul-Medjid, en 1826.

« Je », pour parodier l'heureuse formule de Marc Augé, notre auteur témoigne d'une forme indirecte de sympathie à l'égard de l'ancienne civilisation ennemie arabe ou turque. Le démarquage par rapport à la posture européocentrée d'un Chateaubriand radicalement hostile à l'islam, laquelle prévalait en 1811, est ainsi très visible. Au tournant du siècle, alors que se profilent les prémisses de la guerre de Crimée, il est notable qu'une certaine turcophilie se fait jour, posture politique également à l'œuvre dans les relations viatiques orientales de Gautier, Ubicini ou Lamartine. Cette sympathie politique s'inscrit par ailleurs dans une démarche de type pédagogique : accepter la leçon d'un Orient « libertin et dévot »<sup>97</sup> pour reprendre les propos de Champfleury permet à l'Occidental de décentrer son point de vue, en particulier en ce qui concerne le domaine problématique de la sensualité. Aussi, jamais Nerval ne devait-il aller aussi loin dans l'évocation de cette thématique que dans le passage stambouliote de son *Voyage*. Conjurer la malédiction chrétienne portant sur la déchéance de la matière est en effet au cœur de la mise en scène des figures constantinopolitaines de *Caragueuz*, marionnette-ombre chinoise ithyphallique et d'Abdul-Medjid, sultan ottoman chargé de procréer un héritier la veille de la fête du Baïram.

L'Orient musulman est donc l'occasion pour notre auteur d'un dévoilement-déverrouillage du tabou occidental portant sur la sensualité. Or, le tropisme centrifuge qui consiste à intégrer le fait de culture étranger au sein de son propre système de représentation se heurte aux limites de la structure psychique. Non sans malice, notre auteur s'amuse en effet à briser l'élan libérateur dont sont porteurs ses deux personnages autofictionnels. *Caragueuz* est ainsi « victime de sa chasteté » ; quant à Abdul-Medjid, derrière la gloire apparente du sultan restauré dans sa puissance, se profile la scène d'orgie et de carnage d'*Aurélia* : cauchemar d'un corps féminin tranché au sabre victime de la « puissance déferée aux hommes ». L'autofiction ethnoculturelle qui joue à transgresser les limites identitaires est confrontée au déterminisme des structures psychiques.

Au terme de cette évocation liée à la notion de personnage ethnoculturel, Il nous faut à présent envisager une synthèse. Que symboliserait la figure orientale dans la fantasmatique nervalienne ? Comme nous l'avons évoqué, quand Nerval envisage sur le mode narcissique une représentation idéalisée de sa personnalité, c'est sous des traits orientaux qu'il brosse son portrait. Relevons ainsi les précisions significatives émises par Alexandre Dumas dans *Le Mousquetaire* et rapportées par la Lettre-préface des *Filles du Feu* : « Tantôt, il est le roi d'orient

---

<sup>97</sup> « Qui veut bien connaître les Turcs ? Les voici bien différents de l'idée qu'on s'en est faite. C'est un peuple d'antithèses : braves et poltrons, actifs et paresseux, libertins et dévots, sensuels et durs, recherchés et grossiers [...] », Champfleury, *Le Musée secret de la caricature*, Paris, Dentu, 1888, p. 1.

Salomon [...] il attend la reine de Saba »<sup>98</sup>. Très caractéristique est par ailleurs le commentaire émis par le voyageur à Beyrouth se contemplant dans un miroir après avoir revêtu un « caffieh », « mouchoir de soie rayée d'or » :

[...] je me trouvai la mine d'un prince d'Orient<sup>99</sup>.

Orient de la beauté restaurée mais aussi figure orientale tentée par une toute puissance, en particulier sensuelle, incontrôlable et mortifère. Aspirer à être « fort comme un Turc », expression dont la charge virile est indéniable, correspond aussi à prendre le risque de rejouer la scène cauchemardesque de la « scène primitive » et d'y assumer le rôle actif. Aux origines fantasmées de la naissance nervalienne gît en effet le traumatisme d'un corps féminin martyrisé par un homme féroce.

En définitive, dès qu'il s'inscrit au sein du schéma actantiel, le personnage nervalien est soumis aux contraintes d'un récit aux syntagmes constants en dépit de toutes variantes ou substitutions. Il n'est nulle assomption au sein d'un tel système sinon le point aveugle de la mort. Or, nous voudrions à présent montrer qu'il existe cependant, indépendamment de ce jeu proche du cercle vicieux, une forme de résolution esthétique à opposer à l'aporie narrative. Il s'agira à présent en effet pour nous d'envisager en quoi la figure du conteur-rhapsode stambouliote, autre figure ethnoculturelle, porteur d'un art poétique singulier, représente une forme alternative et dédramatisée de représentation de l'idéal nervalien. Figure orientale, présentée encore une fois de manière hautement positive, cette instance représente en effet la mise en abyme de l'auteur dans son acte de profération poétique. Au-dessus de la mêlée, littéralement inactif, il n'est pas tributaire, à l'inverse des *acteurs* Caragueuz, Abdul-Medjid ou autre ferouer, du tragique narratif. Se dessine alors, au filigrane du texte, non plus seulement un récit dans sa dynamique mais une vignette allégorique discrète représentant la figure de l'auteur. Gérard de Nerval esquisse ainsi son autoportrait en artiste oriental, affabulation discrète, « autofiction spéculaire »<sup>100</sup> pour reprendre le terme forgé par Vincent Colonna. Encore une fois, la figure idéalisée est représentée sous des traits orientaux. Certes, il s'agit bien ici de suggérer que l'art, dans sa vertu cathartique, pourrait bien constituer une forme de sublimation des forces surpuissantes et mortifères qui assaillent le psychotique. Affirmons cependant avec fermeté que l'art, en l'occurrence la création littéraire, aussi nécessaire fût-elle

---

<sup>98</sup> *NPI III*, p. 450.

<sup>99</sup> *NPI II*, p. 469.

<sup>100</sup> Rappelons que selon Vincent Colonna, « l'autofiction spéculaire » « repos(e) sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre », *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, 2004, p. 119.

pour notre auteur, n'a jamais eu le pouvoir ni de soigner ni a fortiori de guérir la psychose nervalienne, succédané, scorie aussi sublime que dérisoire du cataclysme psychique.

## *Partie 3. Les rhapsodies orientales, un art poétique.*

### Introduction : enjeux idéologiques, poétiques, autobiographiques.

Ces conteurs de profession ne sont pas des poètes, mais pour ainsi dire des rhapsodes ; ils arrangent et développent un sujet traité déjà de diverses manières, ou fondé sur d'anciennes légendes<sup>1</sup>.

En mettant en scène dans un quartier périphérique de Stamboul l'orientale, « éloigné du tumulte des quartiers du centre », la figure régénérée, rajeunie et orientalisée de l'homme de lettres, Gérard de Nerval se peint de biais en tant qu'écrivain. Conscient que « l'autre » oriental est nécessairement un « je » selon l'heureuse formule de Marc Augé<sup>2</sup>, notre auteur charge l'authentique figure ethnoculturelle du *meddah* stambouliote de refléter l'originalité de sa poétique<sup>3</sup>. Les enjeux d'une telle mise en abyme sont multiples, concernant à la fois le personnage lui-même, métonymie de Gérard grimé à la Persane, fermement campé au cœur d'un bastion *hétérotopique*<sup>4</sup> selon la terminologie foucauldienne, mais aussi le procédé poétique qui sous-tend son art: la rhapsodie narrative, moyen terme entre la traditionnelle répétition du même, frappée d'obsolescence, et l'invention conçue comme impossible, voire écueil vulgaire<sup>5</sup>.

En consacrant la dernière partie de notre travail à ce personnage faussement périphérique, nous voudrions montrer que sa pratique de la narration, fondée sur la figure (anti)rhétorique que Daniel Sangsue nomme la « suspension » ou « sustentation »<sup>6</sup> narrative, à la fois interruption et procrastination, reflète indirectement le travail original de composition caractéristique de notre auteur. Une telle poétique, paradoxale, constitue pour nous un appui

---

<sup>1</sup> *NPI II*, p. 671.

<sup>2</sup> Marc Augé, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.

<sup>3</sup> Expression à envisager selon la conception aristotélicienne : manière d'envisager la composition d'une œuvre littéraire.

<sup>4</sup> « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. » Michel Foucault, « Of Other Spaces, Heterotopias », *Architecture, Mouvement, Continuité*, Vol. 5., 1984.

<sup>5</sup> Rappelons l'affirmation du narrateur des *Faux Saulniers* : « Personne n'a jamais inventé rien ; on a retrouvé. », *NPI II*, p. 48.

<sup>6</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 101.

indirect à la légitimité de notre démarche d'analyse du récit nervalien, dialectique de l'un et du divers. Cette poétique singulière que l'on pourrait donc qualifier de rhapsodique pose ainsi la préexistence d'une structure narrative : « sujet traité déjà de diverses manières » mais également la possibilité de travailler par l'arrangement et le développement les schèmes fixes de cette *matière*. Aux forces convergentes tendant à conférer une nécessaire unité à l'œuvre - fil d'Ariane tout autant indispensable que sclérosant- s'articule l'art de l'arabesque : innovation, hasard centrifuge instillé au sein du système, impropre au demeurant à faire implorer le paradigme. S'impose dès lors une réflexion à caractère pragmatique sur la possibilité d'une double lecture de l'œuvre nervalienne: est-on tenu comme nous y invite un narrateur démiurge tissant entre ses écrits un réseau d'équivalences ou d'analogie de lire son œuvre comme une globalité? Ne serait-on pas alors le fruit d'une méthodique mystification, fruit du travail de composition d'un auteur désireux d'homogénéiser rétrospectivement le sens de son œuvre ? Ne serait-il pas légitime *a contrario* d'ouvrir sur la possibilité conjointe d'une lecture fragmentaire, résolument antinarrative ? Contrepoids à la tentation holistique, le fragment, *syntagmatiquement irresponsable*, se définit en effet par son refus d'intégrer la chaîne compositionnelle. Notre démarche s'inscrit ici dans le prolongement des travaux fondateurs de Daniel Sangsue sur le récit excentrique. Soucieux d'identifier tant les procédés excentriques que l'« architecture sous-jacente qui neutralise les forces de rupture »<sup>7</sup>, ce dernier s'était interrogé sur l'articulation problématique entre les forces de divergence et de convergence à l'œuvre dans le *Voyage en Orient*, les *Nuits d'Octobre* ainsi que les *Faux Saulniers*. Nous voudrions envisager, quant à nous, d'étendre cet enjeu dialectique à l'ensemble de l'œuvre de notre auteur. Principe fondateur du travail de composition narrative, la dialectique entre démiurgie holistique et tropisme fragmentaire définit l'équilibre du récit nervalien.

Nous avons choisi de diviser la dernière partie de notre travail de recherches en deux chapitres. Le premier s'interrogera sur les enjeux globaux liés à la mise en scène du rhapsode oriental, à la fois en tant qu'icône revalorisée de la figure de l'homme de lettres mais aussi en tant que véhicule d'une pratique poétique (*poiësis* au sens étymologique du terme). Aux enjeux idéologiques se conjuguent en effet la dimension poétique, laquelle articule elle-même à son tour dimensions autobiographique et esthétique.

Le second chapitre s'attachera à envisager une application de cet art poétique de la rhapsodie narrative à un sous-ensemble de l'œuvre nervalienne : les récits viennois. En analysant le travail successif de recomposition d'un même souvenir : celui du séjour qu'effectua

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 389.

Gérard à Vienne de novembre 1839 à février 1840 et dont les *Amours de Vienne* insérés dans le *Voyage en Orient* représentent l'un des jalons, nous nous interrogerons sur les enjeux du « collage » narratif auquel se livre notre auteur. En effet, en tentant de combler avec *Pandora*, à treize années d'intervalle, une ellipse narrative laissée béante dans la diégèse des *Amours de Vienne*, notre auteur, soucieux de rattacher l'écrit postérieur au récit antérieur, met bout à bout deux textes littéralement incompatibles tant dans le ton que dans la forme. Quels seraient alors les enjeux d'une telle *farcissure* diégétique ?<sup>8</sup> Sans récrire son texte ancien, déjà publié, Nerval lui juxtapose une version qui en gauchit le sens primitif, la conjugaison des deux écrits produisant alors une œuvre forcément globale, chimère ou gorgone bicéphale, à envisager comme un tout par le lecteur. En juxtaposant deux matériaux *réfractaires*, Gérard suggère au lecteur l'existence d'un *continuum* implicite entre ces deux tranches de vie manifestement contradictoires, analogie irréductible au demeurant à la raison strictement humaine.

---

<sup>8</sup> Le terme « farcissure » est utilisé par Montaigne. (*Essais* III, 9)

# Chapitre 6. Portrait de l'écrivain en rhapsode oriental : de l'autofiction spéculaire à l'art poétique.

## 1 La figure du rhapsode ou l'éloge paradoxale de la marge.

### 1.1 L'antilieu.

Le lieu où notre auteur a choisi d'inscrire le conteur-rhapsode stambouliote peut être qualifié d'*antilieu*, zone mi-réelle mi-imaginaire définie selon la terminologie de C.G. Dubois comme « lieu par la négation duquel s'affirme toute idéologie dominante »<sup>1</sup>, bien proche du concept d'*hétérotopie* proposé par Michel Foucault en 1967<sup>2</sup>. Si le café où le rhapsode officie « situé[...] derrière la mosquée de Bayezid » s'inspire du réel, Nerval fait de lui un bastion de résistance aux *doxas* dominantes, progrès sans conscience dont l'Occident triomphant paraît le fer de lance. La scène orientale s'apparente, ainsi, au premier chef à une critique indirecte d'un Occident sûr de son fait et dominateur, adressée à un lectorat essentiellement parisien. A l'effervescence financière ou spéculative d'une France bourgeoise suivant scrupuleusement le fameux mot d'ordre prêté à Guizot : « Enrichissez-vous ! », Nerval propose ici le contre-exemple d'un lieu « éloigné du tumulte des quartiers du centre »<sup>3</sup> que la modernité n'a pas encore pu altérer. Zone radicalement marginale, située à Stamboul l'orientale rivale de Péra la colonie franque, ce café idéal s'inscrit en faux contre le constat pessimiste établi par le diariste en visite dans le quartier européen :

Le Temps a marché, et l'immobilité proverbiale du vieil Orient commence à s'émouvoir au contrecoup de la civilisation<sup>4</sup>.

Havre de stabilité où perdure inchangé le « génie traditionnel des Orientaux », ce café est également zone d'échange ainsi qu'école de tolérance. Contrepoint au délitement social imputé par la critique des Lumières à une Révolution n'ayant « laissé que des individus séparés, tandis que la société tombait en poussière »<sup>5</sup>, le café stambouliote comparé au « café de Sourate du bon Bernardin de Saint-Pierre » semble en effet ressusciter un idéal des Lumières associé à l'esprit de tolérance ainsi qu'à la mixité sociale ou interreligieuse. Le « vulgaire », en effet, se

---

<sup>1</sup> C.G. Dubois, « Eléments pour une géométrie des non-lieux », *Romantisme n°1*, 1971, p.187.

<sup>2</sup> Cf. la définition de ce concept par Michel Foucault note n°4, p. 517.

<sup>3</sup> *NPI II*, p. 670.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>5</sup> Françoise Mélonio, *Histoire culturelle de la France*, « Lumières et liberté, les dix-huitième et dix-neuvième siècles », Paris, Seuil, 1998, p. 245.

mêle aux « costumes soignés », la littérature vivifiée par l'oralité du conteur est « à la fois savante et populaire » et les diverses confessions ou ethnies peuvent y débattre. Ici encore, notre auteur entend s'opposer aux crispations identitaires prévalant tant en Orient qu'en Occident et dont l'épisode catastrophique de la *Santa-Barbara* représente l'antithèse négative<sup>6</sup>. En ce qui concerne la fracture sociale conjurée ici, on lui opposera la géographie urbaine viennoise telle que l'évoque le scripteur des *Amours de Vienne* :

Luxe inouï dans la ville centrale et pauvreté dans les quartiers qui l'entourent, voilà Vienne au premier coup d'œil<sup>7</sup>.

### 1.2 La figure du rhapsode.

Au centre de cet « espace autre » dont le diariste entreprend l'éloge paradoxal, s'inscrit donc la figure du conteur-rhapsode, métonymie rajeunie et réhabilitée de l'homme de lettres occidental. Restauré dans sa fonction de médiateur autour duquel converge une société mélangée venue écouter « religieusement » un conte ou un roman oralisé, sa performance n'est pas sans rappeler au Français de passage le souvenir des contes et légendes du Valois, trace hautement précieuse d'un « poétique passé qui s'en va »<sup>8</sup>...du moins en Occident. Or, la tradition dont le rhapsode est le passeur n'est pas menacée quant à elle ni par l'oubli, ni par la folklorisation. Au contraire, s'il est habitué à interpréter les matières épiques ou romanesques des aventures d'Antar, Abou-Zeyd ou Medjnoun, le conteur est également porteur d'une conscience politique ancrée dans le présent. Il incarne ainsi le lien implicite entre le cadre social du récit enchâssant : un « quartier ouvrier » et la teneur politique du récit enchâssé : « roman destiné à peindre la gloire de ces antiques associations ouvrières auxquelles l'Orient a donné naissance »<sup>9</sup>. Comme l'affirme Françoise Sylvos :

Les « anciennes associations ouvrières auxquelles l'Orient a donné naissance » sont sans doute les organisations dont les loges maçonniques sont supposées provenir<sup>10</sup>.

Restauré dans sa puissance et conscience, véhicule d'une utopie politique toute à la gloire du « roi des ouvriers », le rhapsode oriental prodigue en 1850 une leçon d'espoir au lecteur du périodique républicain *Le National*. Au rebours du processus de marginalisation dont bon nombre d'artistes ou écrivains se sentent victimes en Europe à l'instar du poète autrichien

---

<sup>6</sup> Voir notre analyse chapitre II.1.

<sup>7</sup> *NPI II*, p. 206.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>9</sup> *NPI II*, p. 116.

<sup>10</sup> Françoise Sylvos, *op. cit.*, p. 116.

Grillparzer « traînant dans des emplois infimes une majesté dégradée »<sup>11</sup>, l'apologue oriental ouvre sur la possibilité d'une régénération de la société par l'avènement d'une lignée spirituelle mixte d'« ouvriers » et de « penseurs »<sup>12</sup> mieux armée pour le combat politique et social que les générations actuelles.

Corolairement à la diffusion d'un message idéologique implicite, la mise en scène du conteur s'inscrit aussi dans une démarche autobiographique indirecte: « l'autofiction spéculaire [...] reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre »<sup>13</sup> telle que la définit Vincent Colonna. Plaçant cette figure au centre d'un tableau de genre, version littéraire d'une toile orientaliste à la manière d'Horace Vernet ou de Prosper Marilhat, notre auteur se peint lui-même de biais et comme en vignette au cœur de sa *scène* orientale. A plusieurs reprises en effet dans son œuvre, Nerval a soin de crayonner cette figure idéalisée très proche de l'épure picturale dans la quintessence oralisée de la profération poétique. De la première version du *National* en 1850, on pourra rapprocher deux autres exemples illustrant une telle mise en abyme, d'abord dans les *Nuits d'Octobre* en 1852, puis dans *Promenades et souvenirs* en 1854. Citons en premier lieu la version de 1850 telle qu'elle est ensuite reproduite dans *Voyage en Orient* :

On commanda le silence, et un jeune homme au visage pâle, aux traits pleins de finesse, à l'œil étincelant, aux longs cheveux s'échappant, comme ceux des santons, de dessous un bonnet d'une autre forme que les tarbouchs ou les fezzi, vint s'asseoir sur un tabouret [...]<sup>14</sup>

De ce portrait juste ébauché d'un Orphée du Bosphore exempt de tout effet de couleur locale, on pourra rapprocher la version des *Nuits d'Octobre*. L'hétérotopie du café oriental est alors transposée en goguette compagnonique, déclinaison d'un même antilieu symbolique :

Celui qui la chantait était un beau jeune homme aux longs cheveux noirs, si abondants, qu'il avait dû s'entourer la tête d'un cordon, afin de les maintenir ; il avait une voix douce parfaitement timbrée [...]<sup>15</sup>

De la même manière, c'est au cœur d'un « petit café » du très conservateur Saint-Germain où se tiennent des réunions maçonniques que le narrateur de *Promenades et Souvenirs* choisit d'enchâsser son portrait d'artiste :

[...] j'ai entendu un ancien jeune homme qui, ayant décroché du mur une guitare, exécuta admirablement la vieille romance de Garat [...]. Il avait les cheveux frisés à l'incroyable, une cravate blanche, une épingle de diamant sur son jabot et des bagues à lacs d'amour. Ses mains étaient

---

<sup>11</sup> *NPI II*, p. 223.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 729.

<sup>13</sup> Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004, p. 119.

<sup>14</sup> *NPI II*, p. 670-671.

<sup>15</sup> *NPI III*, p. 325.

blanches et fines comme celles d'une jolie femme. Et, si j'avais été femme, je l'aurais aimé malgré son âge : car sa voix allait au cœur. Ce brave homme m'a rappelé mon père [...]»<sup>16</sup>

Certes, l'artiste a pris de l'âge mais n'a rien perdu de son charme. Il est visible ici que l'autofiction spéculaire a partie liée avec la survivance d'une nostalgie narcissique. Contrepoint au *ferouër*, double ennemi qui menace l'intégrité, l'artiste idéalisé aux traits féminins, absolument pacifique, véritable père de substitution, n'est quant à lui porteur d'aucune menace. En effet, pur spectateur, commentateur surplombant, il ne s'inscrit pas dans la logique agonistique du schéma actantiel nervalien. Seule instance absolument positive dans cet univers de forces en lutte, la figure orphique témoigne du caractère cathartique de la *mimesis*<sup>17</sup>. Le préfacier des *Filles du Feu* en était d'ailleurs bien conscient: revenu momentanément de ses illusions, ce dernier est bien près de reconnaître le caractère chimérique des théories qu'il n'a eu de cesse d'échafauder. Or, si le « livre » est « infaisable », la victoire d'Orphée est d'avoir su moduler son éternelle romance : la « dernière folie » qui lui « restera, ce sera de (se) croire poète [...] »<sup>18</sup>.

Il est significatif que notre auteur n'ait pas tenu à utiliser le vocable arabe *meddah* pour désigner le conteur-rhapsode stambouliote alors qu'il est particulièrement enclin par ailleurs à préférer l'usage des mots étrangers à leur transcription en français. Nul doute, en effet, qu'il ne connaisse le terme, aussi célèbre sinon plus que celui de *Caragueuz*, motif ethnoculturel mentionné et commenté par exemple par l'Allemand Joseph von Hammer en 1828<sup>19</sup>. Si notre auteur privilégie donc l'usage du terme français « rhapsode », c'est qu'il entend en premier lieu conférer à cette figure un caractère universel, réhabilitation de l'homme de lettres en général. Par ce choix terminologique, il entend par ailleurs valoriser une certaine manière novatrice et singulière de composer un récit. L'éloge paradoxal du rhapsode est donc indissociable de la valorisation d'un art poétique hétérodoxe: la rhapsodie littéraire dont nous allons à présent tenter d'envisager les caractéristiques principales.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 676.

<sup>17</sup> On pourra rapprocher cette faculté cathartique de la représentation du concept psychanalytique de sublimation. Nous en rappelons la définition proposée par Jean Bellemin-Noël : « Nous mettons au service d'un but « socialement valorisé » l'énergie pulsionnelle qui, d'ordinaire, s'investit dans un objet offrant une satisfaction proprement sexuelle [...] », *La Psychanalyse du texte littéraire*, Nathan, Paris, 1996, p. 39. Précisons que l'activité artistique constitue une forme typique de sublimation.

<sup>18</sup> *NPI III*, p. 458.

<sup>19</sup> « Ces conteurs s'appellent Kassas ou Meddah, c'est-à-dire panégyristes ou déclamateurs parce qu'ils entremêlent de vers leurs récits [...] », Joseph Von Hammer, *Contes inédits des mille-et-une nuits*, (trad. G.S. Trébutien), Paris, Dondey-Dupré, 1828, p. 16.

## 2 La rhapsodie littéraire : un nouvel art poétique.

### 2.1 Enjeux socio-historique et esthétique : un détour par les Rhapsodies hongroises de Liszt.

Avant de nous interroger sur l'usage particulier que notre auteur entend conférer à cette pratique, il nous semble auparavant incontournable d'envisager la polysémie du terme et surtout la mutation axiologique dont il est l'objet au tournant du XIX<sup>ème</sup> siècle sous l'impulsion du mouvement romantique.

Du grec *rhapsôdos*, dérivé de *rhaptein*, coudre et *ôdê*, chant, le terme rhapsode correspond en premier lieu à une réalité grecque antique. Il désigne ainsi un récitant de poèmes épiques qui s'accompagne de la lyre ou de la cithare. Inférieur à l'aède directement inspiré des muses et dont Homère est l'emblème, le rhapsode et la rhapsodie renvoyant à une réalité populaire vont être victime à l'âge classique d'une dépréciation axiologique. Ainsi que le précise en effet Daniel Sangsue citant le dictionnaire de Trévoux :

Le mot de rhapsodie est devenu odieux dans notre langue. En effet, ce terme ne signifie plus parmi nous qu'une collection de passages, de pensées, d'autorités rassemblées de divers auteurs pour en composer un ouvrage<sup>20</sup>.

Certes, un tel art du rapiécage et de l'improvisation ne pouvait déceimment agréer aux doctes de l'Académie. Sous la pulsion conjointe d'une revalorisation de la littérature populaire et de l'esthétique de l'arabesque, le terme de « rhapsodie » est redéfini et réhabilité au XIX<sup>ème</sup> siècle. Faisant suite à l'éloge paradoxal du jeune France Pétrus Borel qui, le premier, ose en 1832 intituler *Rhapsodies* son premier ouvrage littéraire, c'est le célèbre compositeur hongrois Franz Liszt, bien connu de notre auteur, qui réhabilite définitivement tant le terme qu'une certaine pratique artistique, en l'occurrence inspirée par la musique tzigane hongroise. Les *Rhapsodies hongroises* publiées de 1848 à 1853 sous forme de partitions assorties de commentaires recueillent un grand succès. Nul doute que l'innovation présentée par les théories lisztiennes n'ait trouvé chez Nerval qu'il fréquentait une oreille attentive. Il s'agit donc en premier lieu de faire la part belle à l'improvisation : broderies évidemment musicales pour Liszt dont le correspondant pictural serait l'arabesque ornementale tant vantée par Théophile Gautier. Relevons ainsi les réflexions exposées par le musicien dans son ouvrage à caractère théorique intitulé *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* caractérisant la rhapsodie musicale, associée métaphoriquement à l'art ornemental :

---

<sup>20</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 104.

Les serpentements d'une fantaisie qui galope à perte de vue, en périphrases et en paraphrases par les plus étranges méandres, les circuits les plus tortueux, les zigzags les plus fantasquement mouvementés [...] <sup>21</sup>.

Or, si la rhapsodie traditionnelle privilégie la profusion et le décentrement, le rhapsode moderne que voudrait être Liszt est tenu de conférer une unité à cette efflorescence disparate. Unité de matière d'une part : en collectant sur le terrain les mélodies tziganes puis en les transposant, le musicien entend restituer l'unité épique d'un peuple. En termes de composition, d'autre part, il s'agit d'articuler les broderies musicales autour d'une unité mélodique qui, quoique discrète, ne doit pas pour autant disparaître :

Dans cette floraison tellement opulente de sens, la mélodie est souvent réduite au rôle du ruban conducteur d'une guirlande, caché et invisible sous les éclatants pétales, les gracieuses coroles qui suivent son contour et se rangent en cortège d'un nouveau genre, selon qu'il les guide <sup>22</sup>.

Ainsi que le souligne Barbara Bohac, l'art rhapsodique de Liszt commenté par son ami Baudelaire, conjointement à la dimension centrifuge inhérente à la rhapsodie « doit faire la part belle à la « volonté, droite, ferme, inébranlable », qu'on nomme celle-ci « intention » ou « unité de but » » <sup>23</sup>. Comment unifier autour d'un tuteur invisible les entrelacs sans but de l'arabesque, articulation problématique de l'excentrement et du recentrement, telle sera également la gageure relevée par Gérard de Nerval. Nous voudrions par ailleurs montrer de quelle manière notre auteur, après l'avoir critiqué, s'approprie le procédé antirhétorique de la *suspension* narrative, l'instituant même en cheville ouvrière de sa composition narrative.

## 2.2 Nerval et la rhapsodie moderne.

### 2.2.1. De l'esthétique à l'autobiographique : une scène de reconnaissance.

Quand, en 1850, Nerval traite du motif du conteur dans un café, véritable poncif de la littérature orientaliste, il a déjà évoqué ce thème à trois reprises dans son œuvre. Ce qui pourrait surprendre le lecteur est à quel point le jugement qu'il avait précédemment porté sur une telle pratique était sévère. Relevons tout d'abord la première version que notre auteur, fraîchement débarqué de son voyage, livre à la revue *L'Artiste* en 1844 :

Dans les pays où grandit, où régna si longtemps où s'éteignit enfin cette grande poésie grecque à laquelle nous n'empruntons que des reflets, il y a en ce moment des barbares, des arabes si l'on veut, derniers restes eux-mêmes d'une civilisation abolie qui écoutent accroupis et fumant sur les bancs de cafés misérables et poudreux, d'éternels narrateurs venant continuer chaque soir le récit d'une

---

<sup>21</sup> Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie*, Paris, Bourdilliat, 1859, p. 150.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> Barbara Bohac, « Baudelaire et Liszt : le génie de la rhapsodie », *Romantisme* 2011/1 (n° 151), p. 97.

histoire interminable, qu'ils prolongent tant qu'on veut les payer, -voilà le *feuilleton* de l'Orient. [...]<sup>24</sup>.

On pourra rapprocher ce passage hautement critique de l'évocation du même motif en 1847 dans les colonnes de la *Revue des deux mondes*. Notre auteur délègue ici sa voix au cheikh Abou-Khaled, poète cairote :

Il suffit d'amuser les habitués d'un café par des aventures sanglantes ou graveleuses. Puis, à l'endroit le plus intéressant, le narrateur s'arrête, et dit qu'il ne continuera pas l'histoire qu'on ne lui ait donné telle somme ; mais il rejette toujours le dénouement au lendemain, et cela dure des semaines entières. -Eh mais ! lui dis-je, tout cela est comme chez nous !<sup>25</sup>

Les deux versions cairottes sont comparables et fustigent l'une et l'autre une même pratique narrative : la suspension narrative, à la fois interruption et report de la narration<sup>26</sup>. Il est manifeste que le rhapsode stambouliote, présenté sous un aspect hautement mélioratif, procède lui aussi à une telle décomposition de son récit. En effet, le diariste nous précise que « chaque partie du récit (de *l'Histoire de la reine du matin*) devait durer une demi-heure. » Or, la différence fondamentale entre ces trois versions d'un même motif ethnoculturel réside dans les motivations présidant à une telle interruption. Dans les deux premiers cas, l'arrêt est justifié chez le conteur par des mobiles basement matériels, jouant sur l'avidité d'un auditeur appâté par le leurre d'un dénouement à chaque fois nouveau et prêt à payer pour l'entendre. Dans le dernier cas, l'interruption ou procrastination n'est certes pas, elle non plus, dénuée d'enjeux commerciaux ainsi qu'en atteste le diariste :

[...] on écoute des récits qui, comme nos feuilletons actuels, se prolongent le plus possible. C'est l'intérêt du cafetier et celui du narrateur<sup>27</sup>.

Or, pour ce qui concerne le conteur stambouliote, il ne s'agit plus de faire miroiter le leurre d'un dénouement prétendument inédit mais de proposer à un public éclairé et socialement mélangé la version personnalisée d'un sujet célèbre fondé sur la tradition. La question n'est alors plus de s'inquiéter du dénouement dans la mesure où il est déjà connu du public : le diariste précise en effet que la narration est puisée dans la matière épique « des aventures d'Antar, d'Abou-Zeyd ou de Medjnoun ». Le contraste est manifeste avec le public du Caire

---

<sup>24</sup> « Odéon », *L'Artiste*, 3 novembre 1844, *NPI I*, p.873.

<sup>25</sup> *NPI II*, page 361.

<sup>26</sup> Notons également une autre variante de la même scène cairote, encore une fois critiquée par le diariste, qui fustige l'attrait maladif du vulgaire pour ce qui est nouveau : « Ces narrations se poursuivent chaque soir dans les cafés de la ville, et sont toujours, comme nos feuilletons de journaux, interrompus à l'endroit le plus saillant, afin de ramener le lendemain au même café des habitués avides de péripéties nouvelles », *NPI II*, page 337.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 670.

qui « n'apprécie plus que les romans délayés sans art et souci de la pureté du style », oublieux des « illustres poèmes d'*Antar* ou d'*Abou-Zeyd* »<sup>28</sup>.

De toute évidence, en dépit de la similitude du référent culturel: le motif orientaliste du conteur dans un café, ce sont deux manières de concevoir la littérature qui sont ici mises en opposition : l'une valorisée, l'autre blâmée. Notre auteur fustige en effet en premier lieu un art de *l'inventio* emblématique d'une pseudo-modernité avide de nouveauté et que le diariste compare au « feuilleton » occidental. Il est ainsi patent que cette diatribe à l'encontre des conteurs caiotes s'adresse aussi indirectement à cette « littérature industrielle » pour reprendre les termes de Sainte-Beuve qui domine commercialement la scène et la presse parisiennes. On le sait, Nerval critique des spectacles est extrêmement sévère à l'égard de la pseudo-inventivité des vaudevillistes, allant même jusqu'à affirmer dans un article de *la Presse* du 31 août 1840 :

[...] nous espérons toujours qu'il arrivera une année où les vaudevillistes n'auront plus d'idée<sup>29</sup>.

A l'opposé de ces pratiques rejetées, Nerval ouvre sur une esthétique non plus de l'invention mais de la *dispositio*, terme à entendre au sens rhétorique: travail de composition autour d'un même référent commun. La fantaisie du rhapsode apportant « mille additions ou changements » à la matière légendaire s'articule non seulement à un socle culturel partagé mais à une même histoire : « un sujet traité déjà de diverses manières ». La question n'est dès lors plus d'inventer mais bien plutôt d'innover<sup>30</sup>. Aux « romans délayés sans art » que critique le cheikh Abou-Khaled s'oppose le « génie traditionnel des orientaux », lequel consiste à « arranger et développer » un récit préexistant, bien proche en cela des préceptes augurés par Franz Liszt zélateur, rappelons-le, d'un art des « périphrases » et des « paraphrases ». Une telle option esthétique représente donc un moyen terme entre la tradition populaire certes hautement louée par la nostalgie romantique mais frappée d'obsolescence dans le contexte postrévolutionnaire et une littérature sans conscience produisant des intrigues à la tonne et faisant les choux-gras des journaux et théâtres. Rappelons à ce titre le constat effectué par Aron Kibédi-Varga :

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>29</sup> *NPI I*, p. 644.

<sup>30</sup> Nerval est très conscient des limites inhérentes à l'invention littéraire. Non sans esprit de paradoxe, il affirme dans un article de *L'Artiste* daté du 7 avril 1844 avoir : « tracé [...] un tableau complet, en vingt-quatre cases, de toutes les combinaisons possibles de passions tragiques, traitées ou à traiter encore ». (*NPI I*, p. 789) Certes, ce constat à caractère polémique déplore les limites du genre tragique, tel que les prolongateurs français de Racine ou de Voltaire le conçoivent. Nul doute toutefois que cette conscience du caractère limité des « combinaisons » actantielles ne puisse être étendue à sa propre conception de la littérature. On citera pour exemple l'affirmation du narrateur des Faux-Saulniers : « Personne n'a jamais inventé rien ; - on a retrouvé. », *NPI II*, p. 48.

L'un des traits caractéristiques de la modernité [...] c'est la conscience historique : le sujet moderne se sait condamné à l'écoulement, unique et irrémédiable, du temps. [...] dans la modernité, la répétition est illusoire<sup>31</sup>.

A la dialectique aporétique mettant aux prises la tradition cyclique et le roman téléologique strictement orienté vers son dénouement, Nerval oppose la figure intermédiaire de la spirale :

[...] jamais en histoire deux époques ne sont pareilles [...] la civilisation n'est plus, selon la pensée de Vico, un cercle qui tourne mais selon l'expression de Goethe une spirale qui s'agrandit<sup>32</sup>.

De la même manière que Liszt avait *reconnu* son art dans les rhapsodies bohémiennes, Nerval trouve dans l'alter-ego stambouliote, après l'avoir dénigré au Caire, une caution à la singularité de sa propre démarche. Bien plus qu'un motif exotique, la figure du conteur-rhapsode met en abyme le principe fondateur présidant à sa composition narrative. Ainsi que nous l'avons souligné, tout se passe en effet comme si Nerval déclinait durant toute son œuvre un même patron narratif, prototype soumis à mille refontes ou réarrangements. Certes, en 1850, notre auteur excentre son art poétique sous l'enveloppe autofictionnelle du rhapsode stambouliote. Quatre ans plus tard, dans la lettre ouverte à Alexandre Dumas préfaçant les *Filles du Feu*, il assume à présent à la première personne les principes précédemment préconisés. Si l'unité de matière du conteur se définissait par un fonds de culture commun, le centre de gravité du rédacteur des *Filles du Feu* s'est déplacé dans l'autobiographique. Aux aventures « d'Antar, d'Abou-Zeyd ou de Medjnoun » se sont substituées les aventures du moi. La révélation «- fil d'Ariane »<sup>33</sup> - a en effet consisté à comprendre qu'à travers la traversée de la culture, notre auteur n'avait jamais fait qu'écrire sa propre histoire. Or, la dette à l'égard du rhapsode stambouliote est soulignée de manière implicite dans l'affirmation faussement désinvolte : « Moi, je m'étais brodé sur toutes les coutures »<sup>34</sup>. La métaphore du fil et de la couture qui traverse la lettre-préface est évidemment révélatrice : le rhapsode -étymologiquement celui qui coud- a non seulement le pouvoir de rapiécer la disparate des haillons textuels, mais surtout celui de transformer le principe de juxtaposition en unité transcendante. Certes, l'œuvre nervalienne pourrait apparaître au premier abord comme une suite de récits inaboutis, parataxe aberrante de textes hétéroclites tant en ce qui concerne leur inscription générique (conte, nouvelle, essai, etc.), leur portée politique que leur registre. Or, l'épiphanie du fil d'Ariane

---

<sup>31</sup> Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n°77, 1990, Situation de la fiction, p. 15.

<sup>32</sup> *NPI I*, p. 926.

<sup>33</sup> *NPI III*, p. 458.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 451.

appelle le lecteur à envisager le monstre-texte sous l'éclairage d'une autre logique : non plus chronologique mais analogique. En contrepoint à la linéarité propre à l'appréhension occidentale d'un temps soit absurde soit eschatologique -laquelle correspond incontestablement à l'une des lignes de force du récit nervalien-, notre auteur ouvre sur la virtualité d'une autre forme d'herméneutique: l'interaction platonicienne entre l'archétype et son actualisation.

Après avoir envisagé de quelle manière notre auteur s'approprie, après l'avoir hautement dénigré, le génie narratif oriental, nous aimerions à présent nous interroger de manière plus spécifique sur l'usage évolutif d'une figure de rhétorique particulière : la *suspension* narrative. Il s'agira de montrer de quelle manière notre auteur, en travaillant cette figure et en jouant sur les effets de miroir entre l'univers du racontant et celui du raconté, lui confère une dimension intime. On pourra même considérer qu'un tel procédé est au cœur de son travail de composition.

### 2.2.2 S'approprier la suspension narrative: de l'Orient à Vienne.

#### A) Le traitement oriental.

Ainsi que nous l'avons évoqué, l'un des procédés narratifs les plus caractéristiques des conteurs orientaux est l'ellipse ou plutôt la suspension narrative que Daniel Sangsue interprète de la manière suivante :

Le verbe suspendre est intéressant : il signifie d'une part interrompre et d'autre part « remettre, reporter à plus tard » (Robert) [...] il exprime à la fois l'arrêt et le durée<sup>35</sup>.

Nous voudrions montrer qu'après avoir rejeté un tel procédé en l'assimilant aux ficelles faciles du roman-feuilleton occidental, notre auteur le réhabilite dans un premier temps à Constantinople puis, transposé à Vienne, lui confère une dimension existentielle. Ainsi que le précise donc Daniel Sangsue, l'interruption narrative est également une procrastination. Or, un tel procédé soulève des enjeux de type énonciatif: si la narration est ajournée, la diégèse transcrite par le récit second -ou récit enchâssé- étant donc interrompue, par quoi la remplacer ? La question majeure sous-jacente à l'élection d'un tel procédé rhétorique -la suspension narrative- serait à nos yeux la suivante : comment user du temps intercalaire laissé vacant par l'ajournement du récit enchâssé et, partant, comment investir les virtualités d'une telle interruption? La procrastination narrative peut ainsi avoir comme conséquence un jeu de type

---

<sup>35</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 101.

*métaleptique*<sup>36</sup> entre les deux plans énonciatifs mis en miroir du récit enchâssant et du récit enchâssé. Si le récit est interrompu, il est ainsi fort tentant de braquer l'objectif sur l'univers du racontant, partant sur la dimension artificielle présidant à la *fabrication* de tout récit. L'un des usages les plus caractéristiques de cette figure de rhétorique jouant sur la dimension énonciative se trouve ainsi dans les effets de *théâtre dans le théâtre* de la dramaturgie baroque où sont mises en regard la coulisse et la scène. On le sait, un tel procédé fit aussi les délices de la littérature dite antiromanesque puis excentrique, visant en particulier à déjouer de manière ludique toute possibilité d'illusion référentielle. Si notre auteur affirme de manière explicite sa filiation à l'égard d'un tel régime narratif visant globalement à mettre en question l'artifice romanesque, par exemple dans les *Amours de Vienne* de 1841 ou les *Faux-Saulniers* en 1850, les diverses suspensions narratives auxquelles il se livre ou qu'il évoque ne relèvent pas toutes de l'excentricité littéraire telle qu'un tel régime narratif a été défini par Daniel Sangsue<sup>37</sup>.

En ce qui concerne par exemple l'article précité publié dans l'*Artiste* en 1844 ou l'évocation des conteurs opérée par le cheikh Abou-Khaled, nulle évocation de ce qui s'est dit ou fait entre deux séances narratives. Artifice vulgaire, assimilé aux turpitudes du feuilletonisme, le procédé ne renvoie pas à un possible jeu de miroir entre les niveaux d'énonciation ni à une quelconque contestation du romanesque. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la réalité de « fainéants »<sup>38</sup> ne soit l'objet d'aucune évocation! Quant au récit des *Nuits du Ramazan*, il semblerait que le temps de vacance intercalé entre les séquences narratives n'ait pas été non plus mis à profit par Nerval pour s'inscrire dans les codes du régime excentrique. Notons, pour confirmer ce propos l'assertion du diariste, évoquant sa manière de présenter le récit :

J'ai craint d'en diviser l'intérêt en parlant de ce que j'avais pu observer à Stamboul dans l'intervalle des soirées. Je n'ai pas non plus tenu compte de quelques petites histoires intercalées çà et là, selon l'usage, soit dans les moments où le public n'est pas encore nombreux, soit pour faire diversion à quelques péripéties dramatiques<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> L'adjectif renvoie au concept de « métalepse » tel qu'il a été défini par Gérard Genette dans *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004. Relevons ainsi le passage qui vise à définir la notion sur la quatrième de couverture : « La narratologie moderne s'est autorisée pour explorer sous ce terme les diverses façons dont le récit de fiction peut enjamber ses propres seuils, internes ou externes : entre l'acte narratif et le récit qu'il produit, entre celui-ci et les récits seconds qu'il enchâsse, et ainsi de suite. »

<sup>37</sup> Nous relevons la définition du récit excentrique proposée par Daniel Sangsue dans l'introduction de l'ouvrage de référence qu'il a consacré à la question : « [...] des récits qui ont été écrits entre 1800 et 1850 et qui se caractérisent par leur discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie de discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages, ainsi que d'autres dispositifs qui visent globalement à une contestation du romanesque. » (D. Sangsue, *op. cit.*, p. 9.)

<sup>38</sup> Certes, ce sont les habitués des spectacles de danse qui sont traités par le chroniqueur des spectacles de « lâches fainéants abrutis » mais les spectateurs des narrations publiques n'ont guère à leur envier, qualifiés quant à eux de « barbares [...] accroupis et fumant sur les bancs de cafés misérables et poudreux. », *NPI I*, p. 873.

<sup>39</sup> *NPI II*, p. 772.

Nulle volonté donc de la part du narrateur de jouer sur les effets de rupture ni de contester les assises du romanesque de manière ludique. Ainsi que nous l'avons constaté, *l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies* représente un morceau de bravoure dans l'œuvre nervalienne: œuvre extrêmement complexe, dialogique au sens bakhtinien du terme, point d'orgue du *Voyage*, elle est porteuse, bien avant *Aurélia*, de toutes les chimères de notre auteur. Il eût donc été déplacé de soumettre une telle œuvre au traitement strictement excentrique, génériquement peu vraisemblable. Par ailleurs, comme l'affirme Daniel Sangsue, Nerval entend également prouver, en publiant le *Voyage en Orient*, qu'il a recouvré l'intégralité de ses moyens et que son trop médiatique épisode de folie des années 1841 et 1842 appartient à une époque révolue :

Ce rejet de la division et de la diversion s'explique par la nécessité d'une composition la plus cohérente, la plus unie possible. Grâce à elle, le narrateur du *Voyage en Orient* peut démontrer sa maîtrise : exorciser le décentrement et déjouer les accusations de folie<sup>40</sup>.

Au demeurant, bien qu'il se refuse à évoquer « les petites histoires intercalées », le voyageur ne déconnecte pas totalement le récit enchâssant du récit enchâssé. En effet, les nombreuses suspensions scandant une véritable saga narrative n'ayant pas duré moins de deux semaines sont autant d'occasions pour le diariste de braquer l'objectif sur le public du rhapsode. Ainsi que nous l'avons affirmé, cet anti-lieu qu'est le café philosophique oriental comparé au « café de sourate » de Bernardin de Saint-Pierre est tout désigné pour le débat. Aussi le narrateur évoque-t-il par exemple les avis contradictoires des Persans et d'un Abyssinien tapageur quant à l'origine ethnique de la reine de Saba. De manière incidente et discrète, en basculant du plan de l'énoncé à celui de l'énonciation, le diariste oriente également le projecteur sur lui-même: voix régaliennne émettant des commentaires ou *avatar* idéalisé sous la forme du conteur oriental, amorçant ainsi une démarche de type autofictionnelle.

### B) Des Faux-Saulniers à Pandora : de l'ellipse excentrique à l'ellipse tragique.

Ce n'est sans doute pourtant qu'à partir de la rédaction des *Faux-Saulniers* que notre auteur tire pleinement parti de la figure complexe de la suspension narrative. D'abord excuse humoristique pour parler de soi dans le cadre d'un récit typiquement excentrique, puis, transposé dans ce qu'il est convenu d'appeler la matière viennoise, investissement d'une faille existentielle. Evoquons donc très brièvement le moment transitionnel présenté par les *Faux-Saulniers* avant d'envisager la problématique particulière des récits viennois.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 358.

Je suis encore obligé de parler de moi-même et non de l'abbé de Bucquoy. La compensation est mince<sup>41</sup>.

Dans l'incapacité de proposer au lecteur du *National* la biographie promise de l'Abbé de Bucquoy faute de posséder un livre « introuvable » devant lui fournir la matière historique de son travail, le narrateur des *Faux-Saulniers* est contraint de « devenir [le] héros des aventures qui [lui] arrivent journellement ». Si un tel prétexte confine au paradoxe bouffon, cette contrainte lui permet, certes de manière hautement comique et décalée, d'entamer une écriture à caractère résolument autobiographique. Répondant à la suspension d'un énoncé vacant, l'énonciateur occupe dès lors le devant de la scène. Paradoxalement, ce n'est donc qu'après la publication du *Voyage* que notre auteur investit le procédé narratif qu'il a observé *in situ*, avouant sous forme d'une fausse dénégation la dette des *Faux-Saulniers* à l'endroit des conteurs cairotes :

Je n'imiterai pas le même procédé des conteurs du Caire, qui, par un artifice vieux comme le monde, suspendent une narration à l'endroit le plus intéressant [...] <sup>42</sup>

Si c'est donc l'humour qui préside à ce premier investissement complet des virtualités de la suspension ou sustentation narrative, nous allons à présent envisager les enjeux complexes de cette figure en nous intéressant aux récits viennois de notre auteur. Ainsi que nous l'avons affirmé, la suspension narrative joue traditionnellement sur la mise en regard de deux plans énonciatifs : l'énoncé second -dit enchâssé- et l'énoncé premier dit enchâssant auxquels correspondent deux temporalités distinctes. Pour reprendre l'exemple de *l'Histoire de la reine du matin*, s'instaure en effet un jeu dialectique entre le temps brut de narration: c'est-à-dire la mise bout à bout de toutes les séquences nécessaires à la relation du conte et un temps de narration que l'on pourrait qualifier d'étendu, addition du temps réellement utilisé par le conteur pour déclamer son histoire et des temps intercalaires que constituent les pauses: temps ici principalement dédié au commentaire. Dans le conte enchâssé des *Nuits du Ramadan*, ainsi, tandis que la durée totale de la narration couvre une période de deux semaines, la durée nécessaire à la récitation proprement dite de l'intégralité du conte ne peut quant à elle excéder quelques heures, couvrant au total aux alentours de quatre-vingt-dix pages. Incidemment, par cette mise en regard du discours et du récit -pour reprendre une dichotomie chère à Benveniste-Nerval suggère discrètement l'existence d'une parenté entre vie réelle et monde fictionnel, partant de secrètes analogies de type autofictionnel entre Adoniram (personnage central du conte), le rhapsode et le diariste (appartenant l'un et l'autre au récit premier). Derrière

---

<sup>41</sup> *NPI II*, p. 28.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 52.

l'interruption/procrastination -« artifice vieux comme le monde »-, ficelle du récit excentrique usée jusqu'à la corde imitée de Diderot ou de Sterne- se profile discrètement la dimension autobiographique. Or, s'il est donc question d'un jeu entre deux temporalités l'une et l'autre fictionnelle, il est néanmoins une donnée énonciative maintenue fixe dans tous les exemples d'ellipses précédemment mentionnés: le temps de l'écrivain. En d'autres termes, qu'il évoque la place du *Serasquier* de la Stamboul d'Abdul-Medjid ou la Jérusalem antique de Salomon, l'auteur des *Nuits du Ramazan* reste le même: le Gérard de Nerval de 1850. Or, c'est ce troisième paramètre chronologique -le temps réellement écoulé dans la vie de l'écrivain, temps que l'on pourrait qualifier de biographique- que le travail nervalien sur la matière viennoise va investir. Au jeu purement énonciatif entre récit englobant et récit englobé, notre auteur ajoute la profondeur de la variable biographique. Il s'agira alors pour nous de nous interroger sur la fonction de l'expérience -livresque ou expérimentée réellement- en tant que variable d'ajustement indispensable à la survie d'un récit menacé par la sclérose. Ainsi, si les ellipses préalablement mentionnées relèvent d'une grammaire narrative de l'énonciation, circonscrite par ailleurs à l'analyse d'un seul texte, l'objet textuel inédit et complexe que constituent les récits viennois ouvre sur l'intertextualité nervalienne interne, dans un jeu de miroitement perpétuel entre le vécu et le raconté. Résumons très rapidement les données du problème que nous envisagerons d'interroger de manière plus approfondie dans le chapitre suivant.

A douze ou treize années de distance, entre la rédaction des *Amours de Vienne* en 1841 feuilleton publié une première fois dans la *Revue de Paris* puis intégré au *Voyage* assorti de remaniements et la rédaction de *Pandora* en 1853-54, notre auteur entend *travailler* un même souvenir : celui de son seul séjour dans la capitale de l'empire autrichien durant l'hiver 1839-1840. S'appuyant sur une ellipse incontestablement excentrique du récit libertin de 1841 dans la veine de Sterne ou Diderot : avec qui le narrateur-épistolier passe-t-il la nuit de la Saint-Sylvestre ?, notre auteur travaille cette crevasse initialement purement rhétorique, « artifice vieux comme le monde » qui n'est pas sans rappeler *Jacques le Fataliste*, en la chargeant d'une dimension intime tragique. La procrastination narrative aura donc duré douze ou treize ans! Particulièrement soucieux que le lecteur puisse rattacher le récit de 1853 à celui de 1841, notre auteur effectue donc ce que l'on pourrait nommer un collage textuel. Or, si les éléments de la diégèse du récit libertin de 1841 sont repris douze années plus tard, notre auteur en gauchit sensiblement la signification, mettant par ailleurs littéralement bout-à-bout deux récits génériquement incompatibles. En effet, si le récit des *Amours de Vienne*, placé sous l'égide de Sterne, de Casanova et de Dom Juan, appartient de plein droit au régime excentrique du récit libertin, *Pandora* relève d'une forme de tragique de l'absurde, proche des *Fantasiestücke*

d'Hoffmann. Ce que souligne ce collage impossible est donc la mutation identitaire irréversible de notre auteur, étoffant et flétrissant le supposé souvenir viennois des strates accumulées de son matériau existentiel, lequel, détail fondamental, a été marqué juste après la rédaction des *Amours de Vienne* du premier épisode conséquent de délire prolongé.

En opérant donc cette parataxe intertextuelle, notre auteur élabore un objet textuel global, *bifrons*, littéralement chimérique, imposant implicitement au lecteur des *Amours de Vienne* la leçon contrastive de *Pandora*. La suspension narrative permet en effet d'ajourner *ad libitum* tout dénouement, partant tout acte définitivement *configurant* pour reprendre les termes de L.O. Mink. Le temps de l'écrivain, temps biographique, représente donc une variable d'ajustement, laquelle autorise la révision toujours possible d'un récit de vie inachevable. Or, en opposant le contraste de deux matériaux antagonistes, réfractaires, notre auteur incite le lecteur à entrevoir la leçon à caractère subsumant d'une universelle analogie, dépassement des contraires au demeurant interdit à l'intelligence purement humaine. La suspension narrative que nous nous proposons de nommer existentielle s'inscrit donc ici comme l'un des soubassements rhétoriques de l'architecture globale du récit nervalien. Ainsi que nous l'envisagerons, un tel procédé pose aussi un important problème de lecture. Tout se passe en effet comme si le narrateur-démiurge imposait implicitement au lecteur une lecture totalisante de son œuvre, chargeant rétrospectivement le récit antérieur d'une signification transcendante.

### Conclusion partielle: la rhapsodie narrative.

L'art poétique paradoxal qu'emblématise le rhapsode stambouliote joue donc sur l'interaction entre deux motions *a priori* antagonistes : l'excentrement et le recentrage. A l'arabesque fantasque, efflorescence multiple dénuée de tout but, art chimérique qui recueille tous les suffrages de l'ami Gautier, notre auteur impose le maintien d'une nécessaire unité. Incontestablement, cette esthétique dialectique représente l'une des clés de composition de l'œuvre nervalienne. Conscient que toute invention est vaine comme l'illustre l'exemple repoussoir des maîtres du vaudeville, notre auteur pose l'existence d'un canevas narratif constant à caractère autobiographique. Ayant donc établi les structures invariables d'une syntaxe globale, il n'aura toutefois de cesse de la moduler, jouant bien moins sur ce que la rhétorique classique nomme l'art de l'*inventio* que sur les substitutions verticales propres à l'art de la *dispositio*. A l'instar de son ami Franz Liszt, notre auteur se veut lui aussi un rhapsode moderne. Fasciné par tous les « serpentements d'une fantaisie qui galope à perte de vue », il n'en reste pas moins attaché à ce que le foisonnement s'articule autour d'un socle unique : mélodie, unité épique pour Liszt; archétype syntaxique pour notre auteur.

Après avoir envisagé les enjeux généraux de la rhapsodie narrative moderne selon Nerval, nous voudrions esquisser brièvement une réflexion sur l'expression d'un tel art poétique, dialectique synergique de l'unité et de la dispersion au sein de ce qu'il est convenu d'appeler la *matière* de Vienne.

## Chapitre 7. Les crevasses viennoises.

Recomposons nos souvenirs [...] <sup>1</sup>

Il est surprenant de constater à quel point la ville de Vienne occupe une place importante dans l'œuvre nervalienne. En effet, alors qu'il n'a effectué qu'un seul séjour au cœur de la capitale autrichienne, de novembre 1839 à février 1840 chargé d'une mission diplomatique, le souvenir de ce séjour est ensuite réinvesti à de nombreuses reprises au cours de son œuvre. Evoquons ainsi en tant que jalons textuels principaux et non exhaustifs la *Lettre sur Vienne* de 1840, *les Amours de Vienne* de 1841, puis *Al Kahira, souvenirs d'Orient* en 1849, le *Voyage en Orient* de 1851 et surtout l'une des dernières compositions de notre auteur : *Pandora* en 1853-1854, quasi contemporaine d'*Aurélia*, ultime écrit qui, lui encore, fait place à l'univers viennois. Dans tous ces ouvrages, non seulement notre auteur réinvestit l'univers culturel et géographique propre à la capitale autrichienne mais il ne cesse de dupliquer avec variation un même souvenir autobiographique, rattachant tous ces textes à la même diégèse: le séjour de l'hiver 1839-1840. L'espace géographique tend à devenir espace symbolique sous le regard démiurgique du metteur en scène nervalien : stricte compartimentation de l'espace clivé entre le peuple et la haute société, mise en place d'acteurs récurrents telles les ouvrières Kathi ou Vahby. Si donc le cadre dramatique s'apparente à une scène imaginaire porteuse d'une toute classique unité de lieu, de temps et d'action, notre auteur fait travailler sa mémoire créatrice. Entre les faits réellement advenus et leur transposition sous forme littéraire s'interpose au premier chef toute la sédimentation d'expériences que notre auteur à l'identité évolutive a accumulées durant cet intervalle temporel. Rappelons à ce titre la formule saisissante des *Confessions* de Saint-Augustin, à l'origine des réflexions de Paul Ricœur sur le temps narratif :

Où qu'elles soient, les choses futures ou passées n'y sont que comme présentes<sup>2</sup>.

Il faut donc hautement affirmer que pour un Nerval archéologue, le passé se présente bien moins comme une histoire déjà présente que comme l'objet d'un processus d'élucidation progressive, résurrection que l'on pourrait nommer *mémoire*. Le terme souvenir retrouve ainsi chez notre auteur comme chez Michelet sa catégorie grammaticale primitive de verbe, partant d'action. Certes, il est probable que le séjour viennois ait pu correspondre ainsi que l'affirme

---

<sup>1</sup> *NPI III*, p. 340.

<sup>2</sup> Saint Augustin, *Les Confessions* 11, 18, 23, « Bibliothèque augustinienne », t. 14, 1962, p. 274, in Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 30.

Sylvie Lécuyer à « un lieu privilégié d'expériences affectives intenses »<sup>3</sup>. Toutefois, il nous semble que l'enjeu d'un travail sur la *matière* de Vienne nervalienne doit dépasser la question du fait biographique. Il s'agit donc bien moins de s'interroger sur ce qui s'est réellement passé à Vienne durant l'hiver 1839-40 que sur la manière dont l'écrivain démiurge va s'emparer du matériau autobiographique afin de l'esthétiser. Enté sur les traces mnésiques, l'imagination créatrice nervalienne recompose *ad libitum* le matériau de vie, brochant tel le rhapsode autour de cette unité une efflorescence de motifs.

Considérant donc la matière de Vienne en tant qu'objet littéraire, nous voudrions nous interroger sur les enjeux esthétiques au sens large du terme d'un collage textuel. En effet, en publiant *Pandora* en 1853-54, Nerval voulait explicitement rattacher ce texte aux *Amours de Vienne* prépubliés en 1841 dans la *Revue de Paris* dont il constituait la suite. « Pourquoi Nerval tenait-il tant à rattacher *Pandora* aux amours de Vienne ? »<sup>4</sup> Telle était l'une des questions posées par Léon Cellier en 1976 invitant la recherche nervalienne à répondre à son exorde. Depuis, un certain nombre d'articles ont paru à ce sujet, en particulier les contributions de Jeanne Bem<sup>5</sup>, Gabrielle Malandain<sup>6</sup>, Jacques Clémens et Michel Brix<sup>7</sup>, Sophie Basch<sup>8</sup> et dernièrement Sophie Lécuyer, dernière éditrice en date des récits viennois de Nerval. Ces études de grande qualité ont incontestablement éclairé les enjeux d'un tel travail de recomposition mais de toute évidence, l'énigme fondamentale explicitée par Léon Cellier, restant d'actualité car sans doute inépuisable, ne saurait être définitivement résolue.

Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, nous voudrions quant à nous nous interroger sur les enjeux esthétiques et poétiques de ce que nous pourrions nommer selon l'expression de Montaigne une « farcissure » diégétique. En mettant bout à bout deux textes manifestement incompatibles, en particulier en termes génériques, notre auteur n'efface en effet pas le premier au profit du second mais propose au lecteur un objet littéraire global *bifrons*. La spécificité de notre démarche d'analyse serait donc de tenter d'envisager ces deux textes non pas seulement en termes diachroniques, comme si le second remplaçait le premier, mais comme une totalité, monstre-texte, à envisager comme le désirait Nerval en tant qu'entité unique.

---

<sup>3</sup> Sylvie Lécuyer, *Pandora et autres récits viennois*, Paris, Champion, 2014, p. 11.

<sup>4</sup> Léon Cellier, « Le dossier « Pandora » », *Romantisme*, 1976, n°12, p.85.

<sup>5</sup> Jeanne Bem, « Feu, parole et écriture dans la « Pandora » de Nerval », *Romantisme*, 1978, n°19, pp. 13-24.

<sup>6</sup> Gabrielle Malandain, « L'autre scène et la scène texte » *Nerval ou l'incendie du théâtre*, Paris, Corti, 1986, p. 183-197.

<sup>7</sup> Michel Brix et Jacques Clémens, *Genèse de « Pandora »*, Namur, Presses universitaires, «Études nervaliennes et romantiques», 2005.

<sup>8</sup> Sophie Basch, « Lorely à Constantinople. Les origines iconographiques de la Pandora de Nerval », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/4 Vol. 111, p. 869-889.

Nous nous intéresserons donc dans un premier temps aux enjeux formels, en particulier stylistiques d'une telle parataxe textuelle: confrontation chimérique entre un récit antérieur relevant de ce que Daniel Sangsue nomme le récit excentrique et un récit postérieur caractérisé par une forme d'absurdité grotesque, exempt de toute dimension comique. Il s'agira dans un second temps d'envisager l'espace viennois mis en scène dans les deux récits comme un espace de jeu au sens dramaturgique du terme, porteur de règles constantes. On pourra même envisager cet espace comme un système, corrélant strictement les dimensions spatiales, sociales et narratives. Si l'espace symbolique reste donc soumis à des règles fixes de 1841 à 1854, le trajet du personnage central est quant à lui singulièrement modifié, témoignage d'une mutation identitaire, à analyser en particulier en termes politiques. L'identification de cette inflexion politique sera pour nous l'indicateur d'une dimension cachée sous-jacente à l'écriture de *Pandora*. De fait, nous aurons à cœur de montrer que l'une des motivations majeures de la réécriture naît du besoin d'évoquer de manière indirecte et implicite une catastrophe fondatrice protéiforme qui s'interpose entre les deux temps d'écriture. Présente en creux dans *Pandora* dont la diégèse renvoie de manière fictive à l'hiver 1839-40, se lit donc en filigrane une triple révolution vécue sur le mode cauchemardesque : la catastrophe socio-historique du printemps des peuples de 1848, duplicata symbolique de la révolution française ; celle amoureuse que transcrit l'échec sentimental du narrateur auprès de Pandora, celle autobiographique de la longue crise de folie des années 1841 et 1842. A l'excentricité humoristique de 1841 succède ainsi un récit saturé d'ironie tragique, annonçant une chute s'avancant à pas lent telle l'*anankè* grecque. Encore une fois, c'est à travers un mythe, ici, celui de Pandore, que Nerval synthétise les enjeux manifestement contradictoires du destin individuel et de l'expérience collective.

En nous intéressant à cet objet textuel produit d'un collage hétérogène, nous touchons aux limites définitionnelles du récit nervalien. Si *Le Voyage en Orient* de 1851 a intégré *Les Amours de Vienne*, version assortie d'éléments empruntés à *Al Kahira souvenirs d'Orient* de 1849, un tel récit ne constitue pas une entité fermée mais ouvre sur l'intertextualité interne. Le refus de la clôture corolaire à l'absence de tout dénouement définitif à caractère configurant, brouillant les frontières des récits, autorise de telles reconfigurations.

## 1 Un collage.

### 1.1 Le « paradoxe de la brisure ».

Ainsi que nous l'avons affirmé, Nerval a tenu de manière explicite à ce que le lecteur puisse lire *Pandora* comme la suite des *Amours de Vienne*. Extrêmement mécontent que le

périodique *Le Mousquetaire* dirigé par Alexandre Dumas ait mal publié en novembre 1854 la première livraison de sa nouvelle, il exige l'impression d'un « prière d'insérer » établissant aux yeux du lecteur la continuité des deux ensembles textuels :

Je suis obligé d'expliquer que *Pandora* fait suite aux aventures que j'ai publiées autrefois dans la « Revue de Paris » et réimprimées dans l'introduction de mon Voyage en Orient sous le titre Les Amours de Vienne<sup>9</sup>.

C'est donc de manière parfaitement intentionnelle que notre auteur exhibe la fracture entre ces deux récits que, mise à part une diégèse commune, tout oppose. Or, une telle stratégie relève d'une rhétorique paradoxale que Daniel Sangsue a intitulée le « paradoxe de la brisure »<sup>10</sup> dans son étude consacrée aux *Faux-Saulniers*. Appartenant au vocabulaire de la menuiserie, le terme « brisure » est ainsi défini :

*Brisure* : -Partie brisée, cassée. Cf. brèche, cassure, faille, fente, fragment. –Articulation par charnière de deux parties d'un ouvrage de menuiserie, de serrurerie. La brisure d'un volet. Cf. joint<sup>11</sup>.

Adapté à la composition littéraire, ici au collage nervalien, la brisure textuelle s'inscrit dans une démarche argumentative particulièrement ambiguë: en juxtaposant deux textes manifestement hétérogènes, notre auteur exhibe au premier chef leur radicale différence. Or, dans l'acte même de les associer, Nerval suscite la sagacité de son lecteur, le mystère d'une telle juxtaposition hétéroclite orientant implicitement ce dernier vers la recherche d'une identité analogique. Aussi Daniel Sangsue de commenter une telle figure de rhétorique :

[...] affirmer la discontinuité revient à la neutraliser et tenter de la couvrir équivaut à l'effectuer.

Avant de nous interroger sur la manière dont Nerval a voulu conférer une unité à son ensemble textuel, il faut en premier lieu évoquer brièvement *a contrario* les effets manifestes de contraste que présente *Pandora* par rapport aux *Amours de Vienne*. En ce qui concerne tout d'abord l'appartenance générique, la divergence est patente: tandis que le récit de 1841 s'inscrit explicitement dans le régime excentrique, celui de 1854 échappe partiellement à toute identification générique précise. Esquissons donc tout d'abord un fort parcellaire repérage stylistique des figures récurrentes qui caractérisent l'un et l'autre récit.

---

<sup>9</sup> *NPI III*, p. 1290.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 68.

<sup>11</sup> *Idem*.

## 1.2 De l'excentricité à l'inquiétante étrangeté.

Ainsi que nous l'avons affirmé, les *Amours de Vienne* s'inscrivent dans le régime narratif dit excentrique défini par Daniel Sangsue de la manière suivante :

[...] des « récits » « qui se caractérisent par leur discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages, ainsi que d'autres dispositifs qui visent globalement à une contestation du romanesque<sup>12</sup>.

Relevons en particulier la précision suivante :

L'humour est au récit excentrique un peu ce que la poéticité est au texte poétique<sup>13</sup>.

Nul doute que le récit des *Amours de Vienne*, poursuite galante échevelée, ne s'inscrive dans cette catégorie particulière de régime narratif. Fournissant un indice métanarratif majeur, l'épistolier libertin revendique explicitement une filiation générique :

Tu m'as fait promettre, mon cher Timothée, de t'envoyer les impressions *sentimentales* de mon voyage, qui t'intéressent plus, m'as-tu dit, qu'aucune description pittoresque. [...] Sterne et Casanova me soient en aide pour te distraire<sup>14</sup>.

D'emblée, au seuil même de son récit, Nerval se place donc dans la continuité de l'antiroman sternien et du conte libertin, héritier de Casanova. Relevons à titre indicatif et de manière extrêmement parcellaire quelques figures stylistiques caractéristiques d'une telle inscription générique. De manière manifeste, le récit des *Amours de Vienne* est en effet construit autour d'une figure antirhétorique récurrente : l'ellipse. Exploitant le filon auguré par Sterne et popularisé en France par Diderot dans *Jacques le fataliste*, l'épistolier des *Amours* dérobe à son lecteur la teneur de ses conquêtes amoureuses successives. Battant en brèche toute possibilité d'illusion référentielle, notre auteur dévoile ainsi son procédé, dans une mise en abyme métanarrative :

C'est que le dénouement que tu auras prévu en lisant les quatre premières pages a été suspendu tout ce temps...<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>14</sup> *NPI II*, p. 201.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 210.

Le reste est à l'avenant: refus de conclure<sup>16</sup>, prétérations à répétition<sup>17</sup>, *non-sequitur* logiques<sup>18</sup>, personnages-fonctions désincarnés<sup>19</sup>, inscrivent résolument un tel texte dans ce que Daniel Sangsue nomme « la mise à l'épreuve du discours littéraire »<sup>20</sup>.

*Pandora* contraste radicalement avec le récit publié douze ou treize ans plus tôt. Notons d'emblée une divergence d'inscription générique. Si le récit de 1854 aiguillonne la curiosité du lecteur tout comme celui de 1841, il n'appartient plus au régime excentrique. A la bouffonnerie fanfaronne succède une impression cauchemardesque, « à l'intersection de l'effusion sentimentale et du fantastique »<sup>21</sup> selon l'expression de Michel Jeanneret. A l'instar du conte *Smarra* de Nodier, un tel texte échappe en effet à toute classification générique stable.

Relevons un indice externe d'une part: nous n'y retrouvons presque aucune des figures stylistiques caractéristiques du régime excentrique ni aucune revendication explicite d'une telle filiation générique. D'autre part, ce qui démarque le plus ce texte du précédent est l'absence radicale d'humour, l'un des éléments définitoires de l'excentricité littéraire. La bizarrerie bouffonne s'est, en effet, transformée en bizarrerie grinçante, le texte apparaissant porteur de ce que Freud nomme un sentiment d'*Inquiétante étrangeté*. Rappelons brièvement ce que le fondateur de la psychanalyse entend par *Unheimliche* :

[...] l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières [...] <sup>22</sup>  
[...] ce qui est *heimlich* devient alors *unheimlich*. [...] Le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique qui du reste revêtait alors un sens plus aimable. Le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les dieux deviennent des démons après que leur religion se soit écroulée. (Heine, *Les Dieux en exil*)<sup>23</sup>

---

<sup>16</sup> Relevons ainsi une série d'ellipses déceptives : « Eh ! bien si tu as pris intérêt à mes premiers amours de Vienne, apprends... » (p. 210) ou encore « décidément l'encre est trop mauvaise et j'ajourne la suite de mes observations » (p. 212), etc.

<sup>17</sup> « Tu me sais bien incapable de te faire des histoires à plaisir et d'épancher mes sentiments sur des faits fantastiques, n'est-ce pas ? », *Ibid.*, p. 210.

<sup>18</sup> On opposera ces deux séquences narratives : « Tant d'événements se sont passés depuis les quatre premiers jours qui fournissaient le commencement de cette lettre que j'ai peine à les rattacher à ce qui m'arrive aujourd'hui. » (p. 210) contraste avec une mention précédente : « Pourtant il y a un lien très immédiat entre ce que je vais te dire et ce que je t'ai déjà écrit. »

<sup>19</sup> Evoquant l'amoureux de Vhaby la Bohème, l'épistolier affirme : « [...] je n'ai jamais pu comprendre la fonction de ce personnage » (p. 218) enchérissant ensuite, mentionnant cette fois-ci toute la maisonnée et mettant en abyme le travail de l'écrivain : « [...] j'y reviendrai quand je voudrai. Les trois enfants, le chasseur et la fille n'auront pas bougé ; j'y reviendrai quand j'aurai le temps. »

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>21</sup> Michel Jeanneret, « Trois versions de la folie », *Gérard de Nerval, Les Filles du Feu, Aurélia, Soleil Noir*, 1997, p. 169.

<sup>22</sup> S. Freud, « L'Inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Idées, 1976, traduction de M. Bonaparte et E. Marty, p. 165.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 239.

Certes, dans le texte de *Pandora*, il n'est pas question de l'apparition d'un double dans la mesure où le narrateur dégonfle dans la grimace la menace de dissolution identitaire, laquelle ne débouche pas sur une phase paroxystique à l'inverse des passages de *l'Histoire du calife Hakem* ou d'*Aurélia* sur lesquels nous nous sommes penché dans notre chapitre 2.1. Au demeurant, sans qu'il soit question de dédoublement identitaire, le lecteur ne peut qu'être sensible à l'impression de dissonance généralisée qui pèse sur le récit. De manière caractéristique, tous les éléments qui pourraient apparaître comme familiers (*heimlich*)<sup>24</sup>, c'est-à-dire renvoyant le lecteur à des valeurs associées à la stabilité ainsi qu'au réconfort du connu, semblent frappés d'étrangeté.

Aussi est-il très significatif en premier lieu que notre auteur s'évertue à gauchir ainsi qu'à flétrir l'image positive du personnage de Katti, jeune beauté ouvrière que le récit des *Amours de Vienne* avait présentée sous un jour positif. Si son apparence reste inchangée - « *bionda e grassota, comme toujours* »- l'honnêteté et l'intégrité qui semblaient la caractériser s'effacent dans la dépravation. Aussi, l'ouvrière qui insistait auprès du narrateur pour « payer sa place » afin de ne pas passer pour une « grisette » exige-t-elle à présent la rétribution dûment tarifée de services on ne peut plus terrestres :

Je ne sais trop quelle fleur elle portait à son corsage, et je voulus l'obtenir de son amitié. Elle me dit d'un ton que je ne lui avais pas connu encore :  
« Jamais pour moins de *zehn gulden-conventions-münze* ! (de dix florins en monnaie de convention) »<sup>25</sup>

Si le narrateur a soin de placer le lecteur dans un univers qu'il connaît, celui des *Amours de Vienne*, il se charge de miner cette fausse sécurité en lui opposant l'évidence d'une dégradation. Significative est à ce titre la description des « joujoux de Nuremberg » :

Les boutiques illuminées regorgeaient de visiteuses, et mille fanfreluches, bamboches et poupées de Nuremberg grimaçaient aux étalages. [...] <sup>26</sup>

Associé au monde de l'enfance ainsi qu'à la réjouissance, renvoyant de manière implicite au plus *familier*, le joujou, ici, grimace littéralement, mettant en abyme un travail de réécriture consistant à instiller systématiquement de l'inquiétant dans le connu. Ce processus est parfaitement identifiable sur le plan stylistique ou sémantique: les mots eux même sonnent faux comme à dessein, créant un effet constant d'hypallage. Exemple parmi beaucoup d'autres,

---

<sup>24</sup> Freud a en effet soin de préciser : « Le mot allemand « unheimlich » est manifestement l'opposé de « heimlich, heimisch, vertraut » (termes signifiant intime, « de la maison », familier) »

<sup>25</sup> *NPI II*, p. 658-659.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 659.

le narrateur, transcrivant son rêve, qualifie de « distraction » l'ingestion de « quelques pépins de grenade », prolepse implicite annonçant sa décapitation, *dis-traction* quant à elle on ne peut plus littérale ! De manière manifeste, le texte de *Pandora* se caractérise par un effet généralisé de lacune sémantique, le narrateur se refusant de fournir au lecteur l'explicitation ou rationalisation des phénomènes ressentis ou observés. Concluons donc avec Henri Bonnet :

*Pandora* reprend en négatif tout ce qui était positif dans les *Amours de Vienne*. Nerval a voulu qu'après avoir été le lieu de la fête, de l'insouciance amoureuse, d'un dynamisme tout théâtral, Vienne soit celui de son désastre<sup>27</sup>.

En appliquant un effet de dissonance généralisée à l'univers festif des *Amours de Vienne*, notre auteur suggère qu'entre les deux textes s'est interposé un événement catastrophique. Or, dans la mesure où Nerval a tenu explicitement à ce que *Pandora* soit lu comme « la suite des Amours de Vienne », une telle interprétation est rationnellement injustifiable. En poussant donc son lecteur à faire preuve de sagacité, notre auteur sollicite ce dernier à chercher la cause de la catastrophe non pas dans la diégèse fictive mais dans la vie réelle. Encore une fois, Nerval joue sur « le paradoxe de la brisure » : en feignant de résorber la fracture -celle séparant deux époques rédactionnelles- il exhibe au contraire la solution de continuité. Non pas absurde en dépit des apparences, longtemps obscurci par des erreurs éditoriales, *Pandora* est l'un des textes que Gérard a le plus travaillés. Nul doute en effet qu'il avait à cœur de conférer un sens complexe à la galaxie mutante de ses souvenirs viennois. De quelle nature serait ainsi cette crevasse au sens large du terme, lacune *énergétique* qui travaille la matière de Vienne nervalienne ? Une analyse rapide des enjeux conjoints de l'espace social et de la narration permettront d'esquisser une réponse.

## 2 Pandora ou le centre vaquant.

La comparaison du texte de 1854 avec celui de 1841 indique une mutation d'ordre cinétique: si le cadre symbolique spatial et socioéconomique reste constant, ce sont les déplacements du personnage qui se modifient de manière très sensible. Alors que les *Amours de Vienne* ménagent un équilibre entre fréquentation des marges populaires et fascination pour le luxueux centre-ville, *Pandora* se caractérise par un indéniable mouvement de recentrement. Le lecteur peut ainsi identifier un tropisme centripète croissant à destination du centre de la capitale autrichienne, corollaire à un effet de sursaturation sémantique du réel, irrésistible

---

<sup>27</sup> Henri Bonnet, « Vienne dans l'imagination nervalienne », *RHLF*, mai-juin 1972, n°3, p.470.

attraction exercée par la figure féminine centrale : la mythique Pandora dont nous envisagerons de définir la symbolique.

Précisons tout d'abord que l'un des avantages présenté par l'espace viennois pour l'œil dramaturgique de Nerval réside dans sa très nette compartimentation spatiale et sociale, séparation absolue entre des faubourgs populaires et le centre-ville réservé à la haute société, ainsi qu'en atteste cette remarque du rédacteur d'*Al Kahira. Souvenirs d'Orient* :

Luxe inouï pour la ville centrale et pauvreté dans les quartiers qui l'entourent, voilà Vienne au premier coup d'œil<sup>28</sup>

## 2.1 Tropisme centripète : de la topographie sociale à la sursaturation sémantique.

### 2.1.1 De l'éloge des marges à leur liquidation.

Le *romanzetto* de 1841 met majoritairement en scène l'espace faubourien. De manière significative, la poursuite amoureuse haletante du diariste excentrique a tout d'abord pour objet des « beautés de bas lieu »<sup>29</sup>. Il est manifeste que cette fréquentation assidue ancre idéologiquement ce récit dans un registre épideictique paradoxal : l'éloge des marges populaires. Relevons à ce titre le caractère hétérotopique de la description des faubourgs viennois présent dès *La Lettre sur Vienne* de 1840 :

On se sent comme dans un autre monde, où l'on respire plus à l'aise ; c'est le séjour d'une population bonne, intelligente et joyeuse<sup>30</sup>.

Immédiatement, le Parisien de passage franchit le Rubicon social au théâtre de Leopoldstadt en troquant symboliquement sa « première galerie » contre « une deuxième » afin de poursuivre de ses assiduités la jeune ouvrière Katti. Eloge des nations méprisées par les prétendus civilisés<sup>31</sup>, attrait pour une esthétique de l'hétéroclite<sup>32</sup>, ainsi pourraient être définies les orientations idéologiques et esthétiques majeures présidant aux *Amours de Vienne*. Le narrateur de *Pandora*, en quelques lignes, flétrit ce tableau élogieux du peuple. Si le scripteur de la *Lettre sur Vienne* de 1840 louait une valse viennoise « voluptueuse et non lascive »<sup>33</sup>, si le diariste des *Amours* vantait la probité d'une Katti refusant de passer pour une grisette, le

---

<sup>28</sup> *NPI II*, p. 206.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>31</sup> Relevons ces propos du diariste : « Hier au soir, me trouvant désœuvré dans ce théâtre, et presque seul homme civilisé, le reste se composant de Hongrois, de Juifs, de Turcs en costume [...] », *NPI II*, p. 1426.

<sup>32</sup> Catarina Colassa, dite la Katti, incarne cet idéal paradoxal du mélange: d'origine multiethnique, « elle ne sait bien aucune langue mais un peu trois langues. » (*Ibid.*, p. 202) Aux yeux de Nerval, l'un des attraits de l'empire autrichien réside dans son caractère cosmopolite.

<sup>33</sup> *NPI II*, p. 1429.

narrateur de 1854 indique quant à lui clairement la vénalité et la dépravation de cette dernière. Alors qu'à aucun moment les propos des femmes du peuple n'étaient transcrits au style direct dans *Les Amours*, le texte de *Pandora* les exhibe comme une preuve adressée au lecteur. Citons à nouveau les propos de la jeune ouvrière :

Jamais pour moins de *zehn gulden-conventions-münze* ! (de dix florins en monnaie de convention)<sup>34</sup>.

Après avoir eu soin de rappeler en premier lieu la spécificité du langage de la jeune austro-vénitienne : « choses charmantes dans son patois mélangé de moraves et de vénitien », le narrateur affiche ensuite au style direct l'évidence de sa dégradation : son statut de prostituée ne fait en effet aucun doute. Cette inflexion négative est sans doute en partie imputable à la déception éprouvée par notre auteur à l'égard des idéaux d'émancipation du peuple. Ainsi que nous l'avons affirmé dans notre chapitre 2.2, tandis que le Second Empire s'installe dans la durée, Nerval semble marqué par un pessimisme sociopolitique croissant. On pourra ainsi mettre en parallèle les paroles prononcées par Katti en allemand -langue de communication, à usage *professionnel*- et l'exhibition monstrueuse de la « mécanique » effectuée par une Sylvie devenue partie prenante d'une société productiviste:

Qu'est-ce que cela ? C'est ce qu'on appelle la mécanique ; c'est pour maintenir la peau des gants avant de les coudre<sup>35</sup>.

Une telle intrusion de l'étrangeté au sein du familier, sentiment d'*inquiétante étrangeté* que nous avons précédemment évoqué, s'inscrit aussi dans une perspective politique au sens large. Les espoirs du roman social ont en effet fait long feu en 1854. Le peuple, pipé par les promesses fallacieuses de Napoléon III, a montré en le plébiscitant qu'il soutenait massivement l'autocrate. En conséquence, après avoir liquidé symboliquement ses illusions politiques, le narrateur de l'ultime nouvelle viennoise avoue : « Me voilà libre »<sup>36</sup>. Libre, en effet, de se livrer sans nulle retenue aux chimères d'une imagination dont Pandora est l'allégorie. Ainsi que nous allons l'envisager, ce mouvement de recentrement s'inscrit dans une perspective à la fois socioculturelle et narrative. Etre attiré par ce cœur de Vienne réservé à la haute société correspond aussi à la volonté forcenée de dénouer coûte que coûte un récit, de gorger le réel d'une sursaturation de sens. Aux virtualités centrifuges utopiques associées à la fréquentation des marges populaires succède le recentrement centripète : totalitarisme sémantique d'une imagination sans frein qu'allégorise Pandora.

---

<sup>34</sup> *NPI III*, p. 658.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 559.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 659.

## 2.1.2 Narrativisation du réel et surcharge sémantique.

### A) Le palais familial.

Si, quantitativement, la majeure partie du récit des *Amours de Vienne* était consacrée à la fréquentation des faubourgs, notre auteur avait cependant eu soin de ménager son dénouement au cœur de la haute société. Succédant à la série des « amours de bas lieu », le diariste libertin du *romanzetto* de 1841 plastronne triomphalement : « je suis l'amant d'une grande dame ! »<sup>37</sup>. Si l'on suit le fil des réécritures, de 1840 à 1854, nous constatons ainsi que Nerval surinvestit progressivement l'espace réservé à la haute société aux dépens de la périphérie populaire, répondant en définitive à la promesse augurée par son premier écrit viennois, *La Lettre sur Vienne* de 1840 :

Commençons donc par la rue et par la taverne, et nous nous rendrons ensuite au palais quand nous voudrons, quand il sera paré, illuminé, plein de costumes éblouissants et d'artistes sublimes ; quand, à force de splendeur et de richesse, il cessera de ressembler à nos hôtels et à nos maisons<sup>38</sup>.

Il est indéniable que l'ironie hyperbolique rend fort hypothétique la description d'un tel monde. Au demeurant, en dépit de la tonalité humoristique, on peut identifier dans cette envolée lyrique la nostalgie chronique éprouvée par notre auteur à l'égard d'une forme de noblesse idéalisée, dont l'Autriche non révolutionnée aurait su garder la quintessence. De manière extrêmement complexe, notre auteur va glisser progressivement du registre burlesque au registre tragique, oscillant du régime des *Impressions de voyage* à la Dumas à l'absurdité cauchemardesque. L'investissement affectif lyrique de zones sensibles la plupart associées aux hautes sphères sociales au sein du texte de 1854 est emblématique d'un tel mouvement de sémantisation du réel. Avant de nous interroger sur les raisons d'une telle mutation et surtout sur la manière dont Nerval entendait que le lecteur les interprète, nous voudrions auparavant donner un aperçu du processus de réécriture à l'œuvre, mettant en regard la première publication de 1840 et la dernière version de 1853-54. Nous nous contenterons ici d'analyser le traitement réservé au jardin de Schönbrunn en tant qu'exemple caractéristique, sans méconnaître que d'autres sites historiques viennois : le « Stock-im-Eisen », le « Graben » ou « Mariahilfer Strasse » sont sujets à un travail comparable.

<i>Lettre sur Vienne</i> (1840)	<i>Pandora</i> (1853-1854)
« Pour arriver à Hitzing, on traverse la cour du château de Schoenbrunn ; des	<b>Planche II (manuscrit non publié) :</b>

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1428.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1423.

<p>chimères de marbre gardent l'entrée, et toute cette cour déserte et négligée est décorée dans le goût du XVIIIème siècle [...] »<sup>39</sup>.</p>	<p>« [...] <b>j'ai pleuré</b> devant les statues, sur les rampes gazonnées de Schoenbrunn celui que j'appelais <b>mon frère, et ma mère, et ma grande aïeule Maria-Thérèse ! Maria hilf ! Maria hilf !</b> »<sup>40</sup></p> <p><b>Planche III (manuscrit non publié) :</b> « Pardonne-moi [Ma faute, auguste fille et mère de César] (<i>corrigé par</i>) d'avoir surpris un regard de tes beaux yeux, auguste archiduchesse dont j'aimais tant l'image peinte sur une enseigne de magasin »<sup>41</sup>.</p> <p><b>Version destinée à la publication :</b></p> <p>« J'ai <b>promené mes rêveries</b> sur les rampes gazonnées de Schoenbrunn. J'adorais les pâles statues de ces jardins que couronne la <i>gloriette</i> de Marie-Thérèse – <b>et les chimères du vieux palais m'ont ravi mon cœur</b> pendant que j'admirais leurs yeux divins et que j'espérais m'allaiter à leurs seins de marbre éclatant »<sup>42</sup>.</p> <p>« <b>Pardonne-moi</b> d'avoir surpris un regard de tes beaux yeux, auguste archiduchesse, dont j'aimais tant l'image, peinte sur une enseigne de magasin »<sup>43</sup>.</p>
---	--

De la version primitive de 1840 aux ultimes versions, il est manifeste que le registre se modifie. La notation à caractère touristique, marquée par l'usage du pronom indéfini « on », se transforme en effusion lyrique. La « chimère » ornementale des jardins impériaux se charge ainsi d'un sens métaphorique dans la version de 1854, tandis que les marques de la première personne sont surreprésentées, proche de la tautologie : « Les chimères du vieux palais *m'*ont ravi *mon* cœur ». Si l'on envisage la version manuscrite (planches II et III), nous pouvons constater que la chimère nervalienne s'inscrit manifestement dans les fantasmes de son roman familial<sup>44</sup>. Il est d'ailleurs significatif que notre auteur ait écarté ces planches de la publication tant elles trahissent ses rêveries de grandeur les moins avouables. Nerval s'inscrit en effet lui-même à la fois au cœur de la dynastie impériale autrichienne des Habsbourg mais également au sein de la lignée napoléonide, se rêvant le « frère » du duc de Reichstadt, fils de Napoléon 1<sup>er</sup> et de Marie-Louise d'Autriche. Trois figures prestigieuses sont donc mises en scène en compagnie du je-énonciatif : Le Roi de Rome, l'aïeule Marie-Thérèse et l'archiduchesse Sophie. Sylvie Lécuyer explicite les liens de parenté entre ces trois figures historiques :

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>40</sup> Version transcrite à partir des manuscrits originaux par Sylvie Lécuyer avec quelques légères variantes par rapport à la leçon de la *Pléiade*. (Sylvie Lécuyer, *op. cit.*, p. 216.)

<sup>41</sup> Sylvie Lécuyer, *op. cit.*, p. 219.

<sup>42</sup> *NPI III*, p.655-656.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>44</sup> Rappelons que le « roman familial », concept forgé par Freud en 1909, caractérise le fantasme d'un enfant consistant à s'inventer une parenté de substitution: « une tentative nostalgique de l'enfant pour restituer l'image des parents de son enfance, le père si fort et la mère si belle. » selon la psychanalyste Jacquemine Latham-Koenig « Mythe, roman familial et refoulement », *Analyse Freudienne Presse* 2/2003 (n° 8), p. 43.

« L'impératrice Marie-Thérèse [...] est la belle-mère de l'archiduchesse Sophie, qui est elle-même la tante du duc de Reichstadt »<sup>45</sup>. En inventant cette parenté de substitution, notre auteur oblitère ainsi son ascendance paternelle. Rappelons à ce titre que dans ses phases d'exaltation, Nerval affirmait être le fils illégitime de Joseph Bonaparte ainsi que le rapporte son ami Alexandre Weill. Citons à nouveau Sylvie Lécuyer:

« Moi je descends de Napoléon, je suis le fils de Joseph Bonaparte, frère de l'Empereur, qui reçut ma mère à Dantzig. » C'est à Alexandre Weill, qui a fait la connaissance de Nerval en 1838 à Francfort, et se trouvait à Vienne durant l'hiver 1839-40 en même temps que lui, qu'est faite cette déclaration, au cours d'une visite qu'il rendit à son ami à la maison de santé de Mme Sainte-Colombe rue de Picpus, et qu'il nota à chaud, sur la lettre même de Nerval datée du 5 mars 1841<sup>46</sup>.

Cousin présomptif ou frère symbolique du fils de Napoléon, il n'en faut pas plus pour que notre auteur s'approprie également le contexte affectif de celui qu'on a pu surnommer l'orphelin de Schönbrunn. En effet, délaissé par sa mère légitime l'ex-impératrice des Français Marie-Louise d'Autriche, ce dernier avait trouvé réconfort auprès de Sophie de Bavière, l'« auguste archiduchesse » mentionnée par Nerval. Le lien établi par notre auteur avec sa propre situation était tout trouvé. Rappelons, en effet, que Gérard de Nerval a pu interpréter le départ de sa mère, partie rejoindre le docteur Etienne Labrunie aux armées napoléoniennes, comme une trahison implicite : préférence accordée au père sur le fils. L'assimilation fantasmatique sous-jacente ici revêt un aspect explicite dans une lettre semi-déirante adressée à Théophile Gautier en février-mars 1841 :

Sinon je refais l'Erotica Biblion de M. de Mirabeau, car je l'ai pas même de Sophie pour venir me consoler (écrire à l'Archiduchesse)<sup>47</sup>.

L'espace symbolique de Schönbrunn est donc supposé refléter les splendeurs de la noblesse de *race*, terrain d'élection du roman familial nervalien. Or, loin de correspondre aux attentes du scripteur de la *Lettre sur Vienne* de 1840, loin d'être « paré, illuminé, plein de costumes éblouissants et d'artistes sublimes », le palais viennois semble au contraire frappé de mort, hanté par l'idée d'une catastrophe préexistante. Rappelons en effet que le Roi de Rome, seul héritier direct et légitime de Napoléon, est mort en 1832, donc bien avant le séjour autrichien de Nerval hiver 1839-40, seul et unique moment diégétique de tous les épisodes narratifs viennois. Il est donc manifeste que le « vieux palais de Schönbrunn » dont la cour était déjà « déserte et négligée » dans la *Lettre sur Vienne* n'est plus qu'un fantôme relégué dans le

---

<sup>45</sup> Sylvie Lécuyer, *La Généalogie fantastique de Gérard de Nerval, transcription et commentaire du manuscrit autographe*, Presses universitaires de Namur, 2011, p. 57.

<sup>46</sup> Sylvie Lécuyer, site en ligne <http://www.sylvie-lecuyer.net/lagenealogiefant.html>.

<sup>47</sup> *NPI I*, p. 1369.

passé. Aussi le scripteur de *Pandora* en est-il réduit à « pleurer » son « frère » « sa mère »<sup>48</sup> et sa « grande aïeule Maria-Thérèse ». A l'idée de mort correspond également la conscience d'une faute commise, attentat de *lèse-majesté* que s'attribue le narrateur, la version manuscrite présentant même l'emploi du terme « faute » supprimé par la suite.

### B) Lecture nervalienne de l'histoire : à la recherche d'un principe.

Afin d'essayer de comprendre les raisons qui ont pu pousser Nerval à surinvestir affectivement le territoire symbolique de Schönbrunn, gauchissant progressivement le sens du texte antérieur par le texte postérieur, il faut s'interroger sur les liens de causalité implicites qui régissent la logique de la nouvelle *Pandora*. Quel lien établir, en effet, entre la faute initiale du scripteur consistant à surprendre le regard de l'illustre archiduchesse à partir d'une image observée et l'affirmation accusatrice exprimée presque à la fin de la nouvelle par la figure féminine éponyme: « Vous avez fait de belles choses [...], voilà l'Allemagne en feu pour un siècle ? »<sup>49</sup> Certes, une telle corrélation semblerait de prime abord absurde du point de vue de la stricte rationalité. Or, de tels liens de causalité relèvent d'une forme de logique implicite, tributaire d'un canevas narratif primitif. Ainsi que nous avons essayé de l'établir, le récit nervalien développe avec variation un même prototype narratif. Ce canevas mythique visant à conférer au monde une signification de type holistique<sup>50</sup> trouve sa forme la plus typique dans le mythe de Kaïn tel que le transcrit *l'Histoire de la reine du matin*. Rappelons-en brièvement les termes: dès que le je caïnite aspire à aimer, se rebellant contre la loi du Père-Adonaï qui le voue à la stérilité, il fait couler le sang d'Eve dont procède Abel, partant son propre sang<sup>51</sup>. Aimer, désirer, équivaut donc à scinder le corps maternel, à le briser au sabre, image cauchemardesque que présente l'une des ultimes visions de la nouvelle *Aurélia*<sup>52</sup>. Sachant, ainsi que l'affirme Jacques Bony, que notre auteur a tendance à « assimiler sa propre histoire à celle de l'humanité »<sup>53</sup>, il est possible de transposer le mythe holistique nervalien à la logique

---

<sup>48</sup> Si l'on poursuit l'équivalence symbolique corrélant l'identité nervalienne et celle du duc de Reichstadt, on ne sera pas étonné que Nerval pleure ici une mère absente. Il semble d'ailleurs évident que cette « mère » évoquée est Sophie de Bavière, mère de substitution suppléant à l'absence de Marie-Louise, duchesse de Parme. Il est significatif qu'en 1853 notre auteur éprouve la nécessité d'abolir l'identité réelle d'une Sophie encore en vie afin de l'hypostasier dans une dimension intemporelle, à l'instar de l'image nécessairement idéalisée de Marie-Antoinette Laurent, sa propre mère.

<sup>49</sup> *NPI III*, p. 662.

<sup>50</sup> Rappelons la définition du terme « holisme » : « théorie selon laquelle l'homme est un tout indivisible qui ne peut être expliqué par ses différents composants isolés les uns des autres » selon la définition proposée par le dictionnaire Robert (*Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., dir. Alain Rey, Paris, Robert, 1996, p. 1727.) ou plus globalement : « Doctrine ou point de vue qui consiste à considérer les phénomènes comme des totalités » (Sumpf-Hug. 1973)

<sup>51</sup> Voir notre analyse chapitre 1.6.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 744.

<sup>53</sup> Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 55.

présidant à l'ultime nouvelle viennoise. Ainsi, on peut en effet y constater que le regard phallique du je, interceptant celui d'une Sophie-Diane, contribue à scinder, à briser en morceaux l'intégrité du sacro-saint empire d'Autriche. De fait, ainsi que le précise Michel Brix :

Les choses se passent comme si tout mariage, ou toute union amoureuse, conduisait nécessairement à l'écrasement de la femme<sup>54</sup>.

On conçoit dès lors mieux pourquoi il soit nécessaire au narrateur de *Pandora* de demander pardon :

Pardonne-moi d'avoir surpris un regard de tes beaux yeux, auguste archiduchesse, dont j'aimais tant l'image, peinte sur une enseigne de magasin<sup>55</sup>.

De manière significative, ce n'est que par le mythe, ici celui de Pandore, que Nerval parvient à amalgamer deux dimensions antagonistes sur le plan rationnel: la destinée individuelle et l'histoire collective. Il s'agit en effet bien moins pour notre auteur de se baser sur l'observation du fait réel afin d'élaborer une théorie historique que d'identifier et de mettre en réseau les faits externes afin qu'ils s'intègrent à son prototype narratif intime<sup>56</sup>. La connaissance -en histoire comme dans les autres domaines du savoir- ne serait donc jamais pour lui qu'une forme de reconnaissance ainsi qu'il a soin de le préciser à de nombreuses reprises<sup>57</sup>.

Avant de nous intéresser aux modalités d'application de ce *principe* fondateur en ce qui concerne le domaine de l'histoire et ce que nous appellerons la démiurgie narrative nervalienne, nous voudrions au préalable tenter de nous arrêter sur cette forme de logique toute particulière: la logique holistique, qu'on ne peut pas totalement dissocier de la structure psychotique. Certes, à l'exemple des historiens de son temps, Nerval entend identifier un principe directeur à l'œuvre dans l'histoire. Michel Foucault, dans *L'Archéologie du savoir*, insiste sur la tendance exprimée par les historiens du XIX<sup>ème</sup> siècle consistant :

[...] à établir le principe -matériel ou spirituel- d'une société, la signification commune à tous les phénomènes d'une période, la loi qui rend compte de leur cohésion - ce qu'on appelle métaphoriquement le « visage » d'une époque<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Michel Brix, « Ma seule étoile est morte », *Les Déesses absentes*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 230.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>56</sup> Un tel schème narratif est présent à l'évidence dans la nouvelle *Sylvie*. C'est parce qu'elle a été entraînée dans le cercle roturier, implicitement par le désir du jeune Gérard, que la noble Adrienne va être punie et mourir.

<sup>57</sup> « Inventer au fond c'est se ressouvenir [...] », *NPI III*, p. 451.

<sup>58</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, NRF, Gallimard, 1969, p. 17-18.

Notre auteur témoigne en effet lui aussi d'une telle préoccupation comme en atteste cette note du *Carnet du Caire* qui pourrait parfaitement s'appliquer à ses réflexions viennoises:

Quel est ce principe qui brise les vieilles races ( ?)<sup>59</sup>

Nerval va cependant beaucoup plus loin dans la dimension synthétique. Nous le savons, il s'agit non seulement pour lui de synthétiser l'histoire des hommes mais, d'une part, d'en identifier le principe universel et, d'autre part, de strictement corréler le moindre de ses actes avec la destinée de l'univers entier, poussant ainsi jusque dans ses dernières extrémités le principe de « responsabilité » générale forgé par Pierre Leroux<sup>60</sup>. L'enjeu ultime, pour un narrateur d'*Aurélia* se targuant de « tout » savoir<sup>61</sup> n'est autre que de « résoudre l'énigme fatale »<sup>62</sup>, abolissant toute séparation entre présent, passé et futur ainsi qu'entre l'individu et le collectif<sup>63</sup>. Certes, une telle posture ontologique peut relever d'une forme d'utopisme sociétal dans la lignée d'un Leroux ; toutefois, cette logique d'herméneutique systématique est sans doute hautement favorisée par les épisodes récurrents de délire qui ont pu se succéder au cours de l'existence de Gérard Labunie. Notre auteur a en effet la conviction que ses crises mentales revêtent un sens transcendant ainsi qu'en atteste une lettre adressée à Victor Loubens en 1841 : « [...] on ne m'ôtera pas de l'esprit que ce qui m'est arrivé ne soit une inspiration et un avertissement »<sup>64</sup>. De surcroît, chaque crise lui donne l'occasion, en réactivant ses souvenirs, de leur conférer un supplément de sens, voire d'inventer ce sens de toutes pièces. Une lettre rédigée par notre auteur à Edmond Leclerc le 5 mars 1841, donc en plein cœur d'une période d'instabilité mentale associée en particulier à l'épisode viennois de l'hiver 1839-40, semble illustrer une telle dynamique :

Bien que ma maladie n'ait eu rien d'extraordinaire puisque j'ai déjà éprouvé il y a longtemps de semblables attaques de nerfs, j'ai cru saisir dans bien des choses qui me sont arrivées tant à Paris qu'à Vienne et à Bruxelles une certaine intrigue ou du moins un certain jeu convenu dont je ne possède pas l'intelligence complète<sup>65</sup>.

---

<sup>59</sup> C.C., *NPI II*, p. 850.

<sup>60</sup> Dans son essai de 1833 *De l'individualisme et du socialisme*, Pierre Leroux élabore le concept de solidarité : « Un homme ne fait pas un acte et n'a pas une pensée qui n'intéresse plus ou moins le sort des autres hommes. Il y a donc nécessairement et divinement communion entre les hommes. », *De l'individualisme et du socialisme* [1833], Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1996 (préface de B. Viard), p. 85.

<sup>61</sup> « [...] il me semblait que je savais tout et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes. », *NPI III*, p. 698.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 729.

<sup>63</sup> Citons le célèbre aphorisme proféré par l'aïeul du scripteur d'*Aurélia* : « Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous. », *NPI III*, p. 704.

<sup>64</sup> *NPI III*, p. 1487.

<sup>65</sup> *NPI I*, p. 1371.

Indépendamment de l'affleurement d'une forme de hantise paranoïaque, ces propos permettent de souligner une relation implicite établie par notre auteur entre la « maladie » et la réinterprétation du souvenir. Le délire permet en effet de (re) « saisir » le sens, de tisser à partir du réel « une certaine intrigue » ou « un certain jeu convenu ». L'important est sans doute moins ici de nous interroger sur l'éventuelle légitimité des inquiétudes nervaliennes que de percevoir à quel point le délire favorise la reconfiguration narrative du réel. Une telle propension consistant à dissocier la causalité de la chronologie est confirmée par l'analyse clinique. S'interrogeant sur « la logique de la psychose », le professeur Sylvain Tousseul affirme :

En fait, à chaque fois qu'un événement ne trouve pas de sens aux yeux du patient, il formule une hypothèse, parfois plusieurs, afin de trouver une explication qui va justement pouvoir donner du sens à ce qui n'en avait pas. [...] il existe une altération de la dimension temporelle de l'expérience chez le patient schizophrène qui le conduit à imaginer après coup ce qui a pu produire les événements, parce qu'il n'a pas pu en imaginer quoi que ce soit avant<sup>66</sup>.

Cette volonté de rabattre le chronologique sous l'égide d'une logique transcendante est au cœur même du procédé de réécriture de *Pandora*. En effet, le tour de force de Nerval consiste à évoquer un événement nécessairement absent de la diégèse de 1839-40 : le *Printemps des Peuples* de 1848, « révolution sanglante »<sup>67</sup> selon les termes de 1852 du préfacier de *Lorely*. Quel était donc l'objectif de notre auteur, éminemment soucieux, rappelons-le, que le lecteur puisse considérer *Pandora* comme la suite des *Amours de Vienne*? Volonté tenace d'interpréter l'événement antérieur à la lueur de l'événement postérieur en identifiant l'existence d'une vérité transcendante, irréductible à la raison humaine? Ou alors savante manipulation du lecteur avec l'idée sous-jacente de faire croire à la contemporanéité d'écriture des deux récits viennois, pied de nez implicite du demiurge littéraire face à l'absurdité du réel? S'il est difficile de statuer sur ce problème de type pragmatique, un fait s'impose: la présence en creux d'une catastrophe dans la nouvelle *Pandora* conférant à ce récit une indéniable charge d'ironie tragique.

## 2.2 Pandora ou la catastrophe cachée.

### 2.2.1 La présence tacite de l'histoire.

#### A) L'antiphrase.

Les six premiers paragraphes de *Pandora* forment bloc, détachés du reste de la nouvelle comme pour indiquer une rupture implicite<sup>68</sup>. En effet, à l'évocation lyrique et hyperbolique

---

<sup>66</sup> Sylvain Tousseul, article en ligne <http://www.revue-pps.org/les-logiques-de-la-psychose>

<sup>67</sup> *NPI III*, p. 11.

<sup>68</sup> Nous nous référons à l'édition de la Pléiade, fruit des travaux du R.P. Jean Guillaume. On se référera aux six premiers paragraphes en question pp. 655-56.

des symboles glorieux du passé : « Stock-im-Eisen », jardins de Schoenbrunn, château de Saint-Germain, succède sans transition le « boudoir » de l'artificieuse Pandora, chute de la rêverie dans un univers grimaçant de faux-semblants. Aux effusions lyriques succèdent les considérations prosaïques, notamment l'omniprésence de l'argent. La rupture tonale souligne implicitement un clivage temporel : toute la partie comprise entre les paragraphes 2 et 5 renvoie symboliquement à un passé révolu, hypostase indiquée par l'adverbe temporel « *alors* » souligné par notre auteur dans la version manuscrite et qui clôt la période. Conscient de cette rupture, le lecteur est donc en droit de s'interroger sur le degré de crédibilité à accorder à l'apostrophe par laquelle débute le second paragraphe. Relevons l'intégralité de ce morceau de bravoure :

Ô Vienne, la bien gardée ! rocher d'amour des paladins ! comme disait le vieux Menzel, tu ne possèdes pas la coupe bénie du Saint-Graal mystique, mais le *Stock-im-Eisen* des braves compagnons. Ta montagne d'aimant attire invinciblement la pointe des épées, et le Magyar jaloux, le Bohème intrépide, le Lombard généreux mourraient pour te défendre aux pieds divins de *Maria-Hilf* !<sup>69</sup>

Saturé d'effets hyperboliques, ce passage paraît souligner l'indéfectible unité d'une Vienne personnifiée. La cité sacralisée, assimilée à la Vierge, semble ainsi unir par magnétisme toutes les composantes de l'Empire : le « *Stock-im-Eisen* » attire à lui les différentes associations compagnonniques, la « montagne d'aimant » fait converger les épées des différentes nationalités. La tonalité archaïsante traduit également un mode de pensée, un discours au sens foucauldien du terme, radicalement anachronique, la référence au Saint-Graal inscrivant implicitement la période rhétorique dans le Moyen-âge chevaleresque. Tout se passe en effet comme si la ville déifiée était assimilée à la Dame de la tradition médiévale et les représentants de chacun des peuples à des vassaux lui ayant prêté allégeance. Les épithètes, systématiquement postposés au nom, caractérisant à la fois Vienne et ses nationalités semblent ainsi figées dans le stéréotype, pétrifiées dans un essentialisme que redouble encore la structure ternaire : « Le Magyar jaloux, le Bohème intrépide, Le Lombard généreux. »

En définitive, une simple observation des principaux procédés stylistiques conduit d'emblée le lecteur à identifier l'incontestable distance manifestée par l'énonciateur à l'égard de son énoncé, présence en creux d'une indéniable ironie. Une telle charge était d'ailleurs sans doute davantage perceptible par un lecteur contemporain de notre auteur que par un lecteur de notre temps. Il était ainsi manifeste qu'en 1854 l'apostrophe « Vienne, la bien gardée ! » relevait

---

<sup>69</sup> *NPI III*, p. 655.

de l'antiphrase ironique. En effet, la capitale autrichienne avait vécu en 1848 la seule véritable insurrection de son histoire. Sous l'impulsion en particulier du poète hongrois Kossuth, Magyars, Lombards et Bohèmes avaient fait vaciller la monarchie des Habsbourg, contraignant Metternich à abandonner Vienne. Nul doute que notre auteur n'ait perçu cette révolution comme une réplique différée de la révolution française, manifestation du même principe historique de déliaison, antagonisme entre deux races opposées, irréductible à la stricte raison<sup>70</sup>. La préface de *Lorely* adressée à Jules Janin rédigée en 1852, donc un an avant les premiers manuscrits de *Pandora*, est explicite à ce sujet :

Alors j'ai tout quitté, Vienne et ses délices, et cette société qui vivait encore en plein XVIIIème siècle et qui ne prévoyait ni sa révolution sanglante, -ni les révoltes de ces Magyars chamarrés de velours et d'or, avec leurs boutons d'opale et leurs ordres de diamants, qui vivaient si familièrement avec nous, artistes et poètes, - adorant Mme Pleyel, admirant Liszt et Bériot<sup>71</sup>.

Tout le scénario de *Pandora* est présent dans ce court passage. La gageure de Nerval consistera à faire figurer la révolution de 1848, en tant qu'actualisation du principe intemporel de la révolution, au cœur d'une diégèse supposée se dérouler en 1839-40. Est également lisible dans ce paragraphe une des intrigues principales développées dans la nouvelle de 1854. Il est significatif que notre auteur précise que les « Magyars [...] ador(ent) Mme Pleyel ». Dans l'ultime récit viennois, la célèbre pianiste que Nerval a pu fréquenter voire aimer à Vienne en 1839 est, en effet, transfigurée en *Pandora*, allégorie d'une imagination en l'occurrence politique. De manière significative, elle fait « faire l'exercice » à un prince hongrois<sup>72</sup> -donc Magyar- déclamant « contre les tyrans », incarnant, quant à lui, autre Philippe-Egalité, la rébellion régicide, allégorie d'une révolution en marche devant renverser Metternich et les Habsbourg. Jamais sans doute, Nerval ne sera allé aussi loin dans sa tentative pour intégrer l'expérience individuelle intime et le sort de l'humanité, synthétisant l'histoire du monde sous la forme d'un mythe personnel. A la lumière de cette contextualisation historique, il est donc impossible de ne pas identifier dans le texte de *Pandora* une intention antiphrastique de la part du narrateur. Comment, en effet, interpréter l'évocation hyperbolique de la fidélité de peuples qui « mourraient pour défendre (Vienne) » « offr(ant) leurs hommages à la famille impériale »,

---

<sup>70</sup> Ainsi que nous avons tenté de le souligner dans notre chapitre I, 6, à l'image de bon nombre de penseurs et d'artistes de son temps, Nerval est extrêmement préoccupé par le phénomène révolutionnaire. En ce qui concerne la lutte opposant deux « races » ennemies, nous avons pu envisager en quoi ses convictions pouvaient être redevables à Augustin Thierry.

<sup>71</sup> *NPI III*, p. 11.

<sup>72</sup> Dans *Pandora*, nous n'avons aucune indication concernant la nationalité de ce prince, pas plus que dans les *Amours de Vienne* mais le texte intermédiaire proposé le 21 janvier 1849 dans *la Silhouette* et que reprend *Voyage en Orient* en 1851 précise qu'il est hongrois : « Des hommes qui sont là, deux sont comtes, un autre est un prince hongrois. » (*NPI II*, p. 228) Cet ajout au texte de départ n'est évidemment pas anodin.

sinon sur le mode ironique ? Ainsi que nous avons tenté de le souligner dans nos chapitres 1.5 et 1.6, à l'image de bon nombre de penseurs et d'artistes de son temps, Nerval est fasciné par le phénomène révolutionnaire qu'il n'a de cesse d'interroger. Nous nous sommes à cette occasion longuement penché sur cette question, considérant que l'énigme de la révolution était au cœur même de l'intrigue des deux contes orientaux enchâssés du *Voyage en Orient: l'Histoire du calife Hakem* et *l'Histoire de la reine du Matin*. Nous aimerions à présent envisager en quoi l'intrigue de *Pandora* confère aux personnages mis en scène un statut allégorique, chacun des actants incarnant une force à l'œuvre dans le processus historique.

### B) Un drame historique allégorique.

Intéressons-nous en premier lieu au duo que forme Pandora avec ce mystérieux prince anonyme que nous venons d'évoquer dans le cadre de la réception au Palais de France. Relevons, ainsi, ce passage très significatif de la nouvelle, où est évoquée l'emprise exercée par l'artiste sur ce dernier :

On me fit remarquer au palais de France que j'étais fort en retard : La Pandora dépitée s'amusa à faire faire l'exercice à un vieux baron et à un jeune prince grotesquement vêtu en étudiant de carnaval. Ce jeune renard avait dérobé à l'office une chandelle des six dont il s'était fait un poignard. Il en menaçait les tyrans en déclamant des vers de tragédie et en invoquant l'ombre de Schiller<sup>73</sup>.

Dans l'univers artificiel de l'ambassade, à l'occasion du retard du narrateur, la Pandora fait « faire l'exercice » à « un jeune prince ». Tout indique en premier lieu le caractère artificiel de l'attitude de ce dernier. Représentant de la noblesse, cette « fille altière du passé »<sup>74</sup> selon le rédacteur du *Carrousel*, il est manifeste qu'il déroge à son rang. En effet, s'affublant d'une identité d'étudiant, « renard » signifiant étudiant novice (*Fuchs*<sup>75</sup>), il s'abaisse même à « dérober(r) à l'office » une « chandelle des six », donc de vil prix, afin de jouer les justiciers tyrannicides. En insistant sur le caractère « grotesque » et carnavalesque de cette comédie, Nerval veut montrer que ce qui se joue ici n'est autre qu'une parodie éminemment surannée de l'épisode révolutionnaire français de 1789, voire de l'idée de révolution en général. Que penser en effet en 1854, quand Napoléon III affermit son autorité, de l'utilité des trois révolutions qui se sont succédé, inmanquablement suivies de déceptions amères ? Que dire, par ailleurs, de l'actualité des vers politiques d'un Schiller en 1839, soit près de cinquante ans après que la Première République lui eût décerné la nationalité française pour récompense de ses écrits

---

<sup>73</sup> *NPI III*, p.660.

<sup>74</sup> *NPI I*, p. 345.

<sup>75</sup> Nerval publie dans *La Presse* du 8 septembre 1839 un article sans doute collaboratif intitulé « Les Universités d'Allemagne » où il évoque de manière burlesque la vie du jeune « renard » (*Fuchs*) : étudiant novice. (*NPI III*, p. 1019-1029)

révolutionnaires ? On rappellera également que si Nerval est partisan du progrès social, il est extrêmement critique à l'égard de l'assassinat politique et du régicide ainsi qu'il l'affirme par exemple dans un article de jeunesse publié dans le *Carrousel* :

Le régicide n'est après tout qu'un sophisme individuel implanté dans cet immense cercle vicieux où tant de partis tournent depuis cinquante ans [...]<sup>76</sup>

Il faut à présent s'interroger sur le jeu d'interactions mis en place entre les différents actants de ce drame parodique. Afin de comprendre ces enjeux complexes, il est nécessaire de prendre en compte le caractère mythologique du récit dont la nature ne nous est pleinement divulguée qu'au terme de la nouvelle quand le narrateur affirme son identité avec Prométhée<sup>77</sup>. Rappelons en effet avec Gabrielle Malandain que notre auteur s'inspire d'une version particulière du mythe:

[...] celle, très ancienne [...], qui veut que Prométhée, véritable démiurge, ait été le propre créateur de Pandore et ait souffert par celle à qui il avait donné la vie<sup>78</sup>.

Le je-narratif en effet, en tant que nouveau Prométhée, a engendré Pandora, sa créature, laquelle échappe à son pouvoir comme le symbolise le retard du narrateur au palais de France<sup>79</sup>. L'écrivain littéralement mythomane est donc dépassé par son propre récit qui se retourne contre lui, le contraignant à jouer un rôle<sup>80</sup>. Métaphoriquement, ce sont bien les chimères narratives, causes des révolutions, qui sont ici fustigées et notre auteur, en tant que créateur et victime de Pandora, en porte toute la responsabilité. De fait, Prométhée n'est-il pas synonyme de rébellion, y compris politique en tant que voleur de feu ?<sup>81</sup> Une telle diatribe contre la poésie ou le roman révolutionnaire n'est pas inédite dans l'œuvre nervalienne ainsi qu'en témoigne par exemple le même article du *Carrousel* :

---

<sup>76</sup> *NPI I*, p. 1644. Certes, l'authenticité de la paternité nervalienne de cet article, sans doute collectif, n'est pas établie avec certitude mais les propos mentionnés s'inscrivent parfaitement dans son rejet exprimé à l'égard de la violence politique. Telle est d'ailleurs la teneur du message politique véhiculé par le drame *Léo Burckart*.

<sup>77</sup> « Je ne voulais pas répondre : le nom de Prométhée me déplait toujours singulièrement, car je sens encore à mon flanc le bec éternel du vautour dont Alcide m'a délivré. » (*NPI III*, p. 663)

<sup>78</sup> Gabrielle Malandain, *op. cit.*, p. 188.

<sup>79</sup> Michel Jeanneret a identifié avec pertinence la référence explicite à Hoffmann, attestée par l'évocation des « poupées » (*NPI III*, p. 659) et des « joujoux de Nuremberg. » (*Ibid.*, p. 663). Ces deux passages renvoient à *La Poupée de Nuremberg*, opéra-comique représenté en 1852 et inspiré de *L'Homme au sable* d'Hoffmann. Dans le conte d'Hoffmann, bien connu de Nerval, un inventeur est dépassé par son invention : l'automate Olympia. On retrouve dans *Pandora* cet asservissement du créateur à l'objet de sa création, en l'occurrence ici la folie imaginative.

<sup>80</sup> Inscrit dans un jeu social généralisé, Gérard est lui aussi contraint de feindre. A la poste, il rend une lettre en « feignant prudemment une erreur de gilet ». (*NPI II*, p. 657) En face de Kathi qui lui propose ses services, il « fait semblant de ne pas comprendre. » (*Ibid.*, p. 659)

<sup>81</sup> Citons ainsi les dernières paroles de Pandora : « Où as-tu caché le feu du ciel que tu dérobas à Jupiter ? » (*Ibid.*, p. 663)

[...] il suffit de jeter un coup d'œil sur les folies de la Révolution pour reconnaître l'influence funeste des livres, du théâtre et des arts de cette époque, prenant sa source, du reste, dans cette déplorable manière de comprendre l'histoire *classique*, qui a séduit tous les rhéteurs, les publicistes et les poètes de la même école<sup>82</sup>.

Or, nous savons à quel point notre auteur a pu être attiré par les charmes du roman social utopique, thème que nous avons développé dans nos chapitres 1.5 et 1.6. L'éloge paradoxal du calife Hakem, en date de 1847, n'était pas exempt de sympathie à l'égard de la révolution en dépit des nuances que nous avons pu apporter. Rappelons, en effet, que Nerval ne critique pas la révolution en tant que telle mais les débordements sanglants qu'elle engendre. Evoquons par ailleurs la fascination qu'ont pu exercer sur lui les cercles révolutionnaires: *ventes de charbonnerie* ou *Tugendbund* allemand dont il s'inspire pour son drame *Léo Burckart*. Or, la rébellion politique n'est jamais exempte chez lui d'un sentiment diffus de culpabilité : entre attirance pour le roman social et nostalgie pour une forme de noblesse idéalisée, Nerval, en effet, ne peut pas choisir. Il est vraisemblable, ainsi que l'avons plusieurs fois évoqué, qu'une telle indétermination ait partie liée avec un déterminisme de type psychanalytique. Nous avons pu montrer par exemple de quelle manière l'amorce du geste parricide de la part d'Adoniram à l'encontre du père symbolique Soliman débouchait sur un viol paradoxal de la matrice, profanation immanquablement suivie d'une punition extrêmement violente.

Pour revenir au scénario triangulaire de *Pandora*, tout se passe donc comme si le démiurge, en étant dépassé par le récit révolutionnaire qu'il avait lui-même suscité, mettait en péril le territoire sacré de Schönbrunn, *hortus conclusus* féminin et matriciel du roman familial, menacé par le poignard du prince régicide. On comprend alors pourquoi Pandora en tant qu'*avatar* de son créateur soit en droit de lui reprocher :

Vous avez fait de belles choses, me dit-elle, voilà l'Allemagne en feu pour un siècle<sup>83</sup>.

Quant au personnage du prince, bien que Nerval eût soin d'en ménager l'anonymat, des indices intertextuels nous donnent une idée de sa nationalité. Dans une prépublication du *Voyage en Orient* intitulée *Al-Kaira Souvenirs d'Orient*, notre auteur, réécrivant les *Amours de Vienne*, a soin de préciser qu'« un prince hongrois »<sup>84</sup> est présent dans le salon où le narrateur fait connaissance avec la jeune femme brune devant s'incarner en Pandora dans l'ultime récit viennois. Nerval avait, ainsi, pu fréquenter un prince hongrois lors de son séjour à Vienne :

---

<sup>82</sup> *NPI I*, p. 1644.

<sup>83</sup> *NPI III*, p. 662.

<sup>84</sup> Dès la version d'*Al Kahira, souvenirs d'Orient* en 1849, reprise dans la version de 1851 du *Voyage en Orient*, Nerval transforme le « prince » des *Amours de Vienne* en « prince hongrois ». (*NPI II*, p. 228)

Nicolas Esterházy. L'expérience individuelle et le fait historique s'auto-influençant, on peut également voir en ce prince l'image de Lajos Kossuth, poète et fer de lance de l'insurrection hongroise de 1848. De manière significative, notre auteur fait mention de ce dernier dans un article du *Diable Rouge* de 1849 :

Satan était une sorte de Kossuth, qui osa lever l'étendard contre son empereur légitime et fit entrer dans sa conjuration une foule d'esprits mécontents et imbus de doctrines républicaines<sup>85</sup>.

Le prince hongrois *alias* Kossuth paraît donc susceptible de perpétrer l'acte parricide interdit que notre auteur, quant à lui, ne saurait ni approuver, ni accomplir. .

De toute évidence, le texte de *Pandora* pose donc la question de la responsabilité de l'écrivain face à l'histoire, partant de celle d'une société sans assise morale porteuse des ferments d'une révolution. On pourra à ce titre rapprocher l'épisode du palais de France de *Pandora* du chapitre III de la biographie que notre auteur a consacrée à Jacques Cazotte. Est évoquée dans ce passage une prétendue prophétie tenue par l'auteur du *Diable Amoureux* selon les *Mémoires* de La Harpe citées par Nerval, annonçant en 1788 aux membres d'une compagnie rassemblant les plus hautes personnalités de la société que chacune d'entre elles serait morte au terme de l'épisode révolutionnaire. On peut noter de singulières similitudes entre l'insouciant et superficiel palais viennois de *Pandora* qui ignore encore la sanglante révolution de 1848, où, de surcroît, un jeune prince joue les tyrannicides et la société choisie mise en scène dans ce passage. La compagnie parisienne ignorant évidemment l'imminence de la révolution française devant éclater un an plus tard, joue, elle aussi, avec le feu : athéisme revendiqué<sup>86</sup>, légèreté morale<sup>87</sup>, appel à la révolution<sup>88</sup>. A cette citation par Nerval des *Mémoires* de la Harpe succède l'évocation d'un rêve de Cazotte: fort logiquement une « rêverie de têtes coupées » que notre auteur n'est pas sans considérer comme une anticipation prophétique de la Terreur de 1793. Les mêmes éléments sont redistribués dans la nouvelle *Pandora* : relevons d'une part la profanation du sacré par le personnage éponyme qui déguise le narrateur en abbé, l'incitation au régicide dans l'épisode du palais de France ainsi que l'évocation d'une décapitation. La thématique de la tête coupée est, quant à elle, déplacée dans le domaine du rêve : « On me trancha la tête qui fut exposée à la porte du sérail »<sup>89</sup>. Notons pour terminer que, déjà, dans la biographie de *Jacques Cazotte*, la responsabilité des écrivains dans l'épisode révolutionnaire était soulignée :

---

<sup>85</sup> *NPI I*, p. 1267.

<sup>86</sup> On se livre dans ce salon à « un déluge de plaisanteries sur la religion [...] », *NPI II*, p. 1093.

<sup>87</sup> « [...] on en était venu alors dans le monde au point où tout est permis pour faire rire. », *Idem.* .

<sup>88</sup> « On en conclut que la révolution ne tardera pas à se consommer ; il faut absolument que la *superstition et le fanatisme fassent place à la philosophie* [...] », *Idem.* .

<sup>89</sup> *NPI III*, p. 662.

[...] on félicitait surtout l'Académie d'avoir préparé le grand œuvre, et d'avoir été le chef-lieu, le centre, le mobile de la liberté de penser<sup>90</sup>.

Par cette brève analyse, nous avons pu envisager de quelle manière Nerval parvenait à conférer aux actants mis en scène un caractère allégorique, confondant l'individu et le collectif. Si le *huis-clos* viennois permet à notre auteur de rejouer la grande scène historique de la révolution française -ou de l'idée de Révolution dans une acception néoplatonicienne- il développe par ailleurs dans la même nouvelle une autre rêverie où les enjeux individuels se conjuguent aux événements politiques, prenant appui sur les combats contemporains de la guerre de Crimée.

### C) La Crimée entre rêverie intime et géopolitique.

Relevons ce passage de la planche XI du manuscrit de *Pandora*:

Je la domptai en m'attachant désespérément à ses cornes et je reconnus en elle l'altière Mante, impératrice de toutes les Russies. J'étais moi, le prince de Ligne, -et elle ne fit pas de difficultés de m'accorder la Crimée, ainsi que l'emplacement de l'ancien temple de Thoas. – Je me trouvai tout à coup moëlleusement assis sur le trône de Stamboul<sup>91</sup>.

Ce passage onirique où le narrateur se met lui-même en scène témoigne également de préoccupations historiques. Se conjuguent ici encore une fois les dimensions individuelles et collectives, ainsi que deux désirs coupables : celui de l'artiste qui tend à croire à la réalité de la fiction ; celui d'une souveraine sans scrupule qui sait manipuler son entourage afin d'asseoir ses rêves politiques. Pour comprendre les données implicites du rêve de *Pandora* il faut se reporter à un passage des *Nuits du Ramazan* du *Voyage en Orient*. Un « ancien page de l'impératrice Catherine II » évoque en effet les relations entretenues par cette dernière avec le Prince de Ligne, aristocrate excentrique et célèbre mémorialiste :

Le Prince de Ligne était arrivé enthousiasmé de l'*Iphigénie en Tauride* de Guymond de la Touche. L'impératrice lui fit aussitôt présent de la partie de l'ancienne Tauride où l'on avait cru retrouver les ruines du temple élevé par le cruel Thoas. Le prince fut très embarrassé de ce présent de quelques lieues carrées occupées par des cultivateurs musulmans [...] <sup>92</sup>

Si le Prince de Ligne a avoué dans ses *Mémoires* être fasciné par la Crimée, l'antique Chersonèse Taurique, cet engouement est partagé par notre auteur. Lieu dramaturgique par

---

<sup>90</sup> *NPI II*, p. 1094.

<sup>91</sup> *NPI III*, p. 1297-98.

<sup>92</sup> *NPI II*, p. 623.

excellence, illustré par les nombreuses versions d'*Iphigénie en Tauride* inspirées d'Euripide<sup>93</sup>, la Taurique est l'endroit où la fille d'Agamemnon, sauvée de la mort, devient prêtresse d'Artémis sous l'autorité du roi scythe Thoas. Ce dernier, en vertu d'un oracle, condamne chaque étranger débarquant dans la péninsule à être immolé. Selon la version de Goethe, il tombe même amoureux de la jeune fille. Il faut établir ici un parallèle avec un autre écrit nervalien fondamental : *Le Roman tragique*. Les données de la vieille histoire d'Iphigénie y sont en effet implicitement reprises: Brisacier, crédule à sa fiction d'acteur, se présente en effet comme le « propre fils du Khan de Crimée » donc symboliquement du vieux Thoas, évoquant par ailleurs, campant l'Achille racinien, son amour pour Iphigénie. On voit alors se recomposer les données récurrentes du mythe nervalien tel que le transcrit le sonnet *Antéros* des *Chimères*. Le fils rebelle y entend contester l'autorité d'un père tyrannique qui lui dérobe son bien. Or, en tentant d'ébranler l'autorité du « père féroce », le personnage nervalien profane l'*imago* idéale: en effet, Iphigénie, sauvée de la mort, est devenue une vestale dévouée à Diane, déesse de la chasteté, donc, autre Adrienne, interdite au désir terrestre. En acceptant le cadeau royal, Le Prince de ligne *alias* Nerval est encore une fois victime de ses chimères : conférer à la réalité - ici la possession physique d'une terre- la charge de ressusciter l'idéal. Relevons d'ailleurs la précision significative apportée par le compagnon russe du voyageur en Orient : « [...] on avait *cru* retrouver les ruines du temple de Thoas » Une telle modalisation en dit long sur la capacité de mystification de la grande Catherine jouant sur la crédulité de ses victimes. Or, la réalisation d'un tel fantasme romanesque n'est pas sans contreparties.

Dans la version de *Pandora*, Nerval transforme de manière significative le récit du Prince de Ligne : alors que ce dernier était selon les propos du vieillard russe des *Nuits du Ramazan* « très embarrassé » du royal cadeau, le rêveur de la nouvelle viennoise a, en revanche, explicitement sollicité l'obtention de la ruine du temple de Thoas. Si la reine ne « fit pas de difficultés de (lui) accorder le Crimée [...] », ce don princier est un don qui oblige à l'instar du *potlatch* de Marcel Mauss. En assouvissant son désir chimérique, Gérard cautionne donc implicitement le désir politique expansionniste de Catherine II. Relevons, à ce titre, les propos de son ancien page :

Le rêve continuel de Catherine, ajouta-t-il, était de voir Constantinople. [...] Mais elle eût, certes, préféré y pénétrer par la conquête, et c'est pour cela qu'elle envoya en Grèce cette expédition commandée par Orloff, qui, de loin, prépara la révolution des Hellènes. La guerre de Crimée n'eut

---

<sup>93</sup> Nerval connaissait évidemment la tragédie lyrique de Glück créée en 1779 ainsi que la version de Goethe publiée en 1787. Il mentionne par ailleurs la version plus ancienne de Guimond de la Touche représentée en 1757, précisant qu'elle était appréciée du Prince de Ligne.

pas d'autre but ; mais les Turcs se défendirent si bien, qu'elle ne put arriver qu'à la possession de cette province, garantie en dernier lieu par un traité de paix<sup>94</sup>.

On comprend dès lors pourquoi le rêveur de Pandora se retrouve « assis moëlleusement sur le trône de Stamboul », amalgamant son désir coupable avec celui de la souveraine ou, comme nous le verrons, de ses successeurs bien décidés en 1853 à prolonger le mouvement interrompu soixante-dix ans plus tôt<sup>95</sup>. De la même manière que Pandora profane le sacro-saint palais de Schönbrunn, partant la sacralité du Saint-Empire romain germanique, elle menace également de son blasphème cet autre Saint-Empire tant vanté par notre auteur au terme des *Nuits du Ramazan* : l'empire ottoman. En toute rigueur, la punition réservée à celui qui a transgressé les limites taboues du harem du sérail, lieu, rappelons-le, de la cérémonie sacrée du *Baïram*, ne peut être que la décapitation. Aussi, le cauchemar oriental du rêveur de Pandora se prolonge-t-il en ces termes : « On me trancha la tête qui fut exposée à la porte du sérail [...] »<sup>96</sup>. Inscrite dans la géographie magique de Nerval, tout proche des lieux du crime, se trouve d'ailleurs le lieu de l'expiation : le Caucase, que les *Mémoires* du Prince de Ligne rattachent à cette région mythique :

J[...] ai découvert à la fois la mer Noire, la mer de *Zabache*, la mer d'*Azoff*, et ce mont auguste et fameux par le supplice de Prométhée<sup>97</sup>.

De toute évidence, l'évocation dans Pandora du souvenir du vieux rêve oriental de Catherine II et de la guerre de Crimée de 1783 a partie liée avec le début du nouveau conflit déclenché à partir de l'automne 1853 mettant aux prises la Russie d'un côté, l'empire ottoman, la France et la Grande-Bretagne de l'autre. Concevant l'histoire, à l'instar de Pierre-Simon Ballanche comme la réactivation sempiternelle d'une même scène, notre auteur s'interroge sur ses tragiques balbutiements : inexplicable reviviscence de la révolution française à Vienne, retour de la même « scène sanglante d'orgie et de carnage »<sup>98</sup> en Crimée.

Sans explication métanarrative qui donnerait explicitement les clés de composition de son œuvre, Nerval ne cesse donc de solliciter la sagacité de son lecteur. Dans sa volonté d'amalgamer les données les plus intimes à l'histoire du monde, notre auteur témoigne de son fantasme d'herméneutique globale. Or, en cherchant l'œil de Dieu, c'est-à-dire la complétude

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 622.

<sup>95</sup> Nous avons pu voir dans notre chapitre 2.5 à quel point les russes manifestaient leur puissance à Constantinople, présence agressive relevée par de nombreux voyageurs dont Lamartine, persuadé quant à lui d'une invasion prochaine.

<sup>96</sup> *NPI III*, p. 662.

<sup>97</sup> Louis-Philippe de Ségur, « Pensées et lettres du maréchal prince de Ligne », *Mémoires, souvenirs et anecdotes par M. le comte de Ségur*, tome 2, Paris, Didot, 1859, p. 74.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 715.

du sens, le mendieur d'Azur risque fort de ne voir « qu'un orbite, vaste, noir et sans fond »<sup>99</sup> pour reprendre les termes d'un des sonnets du *Christ aux Oliviers*. Ainsi, si *Pandora* est le lieu où s'exhibe la tyrannie interprétative selon laquelle tout doit faire sens, ce texte est aussi et en même temps le lieu d'une tentative de liquidation des chimères imaginatives. En effet, en sursaturant d'artifice l'espace où évolue l'artiste, notre auteur exhibe en la dénonçant toute la vanité du romanesque, pourfend toutes les chimères de l'imagination analogique. Nous verrons donc à présent en quoi l'ultime nouvelle viennoise représente une tentative résolue bien qu'inaboutie visant à se défaire de telles illusions.

### 2.2.2 La catastrophe du langage.

Au centre de la nouvelle viennoise, Nerval a placé une scène de charade à *l'impromptu*, c'est-à-dire jouée sur une scène, ici improvisée. Ainsi que l'a très pertinemment montré Michel Jeanneret, une telle pratique du langage (les charades):

[...] (pousse) jusque dans ses conséquences extrêmes l'arbitraire du signe et (démontre) que le revêtement sonore de l'idée – l'apparence que se donne le sens – est gratuit, donc trompeur. Décomposer *maréchal* en *marée* + *schall* et *mandarin* en *mandat*+ *Rhin*, c'est dénoncer la rupture du signifiant et du signifié. C'est montrer que le sens et la transmission du sens n'entretiennent entre eux aucun rapport nécessaire<sup>100</sup>.

Comment en effet dénoncer avec plus d'efficacité la superstition consistant à conférer de la réalité à un vain babillage sonore ? Or, il est manifeste qu'en dévoilant l'arbitraire du signe, Nerval attaque dans ses plus profondes assises la raison même de son acte d'écriture, irréductiblement cratylite. Plus profondément encore, en fustigeant sa propre superstition langagière, notre auteur révèle l'identité profonde entre sa foi païenne et sa pratique poétique, double foi luciférienne consistant à sanctifier la matière, en butte au principe de réalité. Relevons à ce titre un passage significatif de la séance de charades du « palais de France » :

[Un aimable diplomate] avait un quatrain à la main et laissait percer la frange d'un *schall* dans la poche de son habit. « Assez, suspends ! » (sur ce *pan*) disait la maligne Pandora en tirant à elle le cachemire vrai-Biétry, qui se prétendait *tissu* de Golconde<sup>101</sup>.

Ce passage illustre de manière vertigineuse la réversibilité infinie de la vérité et du mensonge. Tout y tourne en effet autour de la « frange d'un *schall* » et de la manière de transcrire cette réalité. Sur le plan référentiel en premier lieu, c'est l'artifice qui prime. Affirmer l'authenticité du cachemire manufacturé par l'industriel français Laurent Biétry, c'est en effet

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>100</sup> Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 154.

<sup>101</sup> *NPI III*, p. 660.

poser comme fondement ontologique de toute connaissance un axiome fallacieux. D'ailleurs, le *schall* personnifié, humanisé, contredit sa prétendue authenticité en mentant sur son origine, « se prétend(ant) *tissu* de Golconde ». Sur le plan spécifiquement poétique, ce passage souligne par ailleurs la rupture irrémédiable entre le langage et le monde. Afin de transcrire une même réalité est convoquée une succession de synonymes: le *logos* sacré se désagrège en multiples signifiants: frange, schall, pan, tissu, etc. Rappelons en effet que pour le Nerval de l'odelette *Fantaisie*, un air sans parole donc un pur son -ce *mutus* primitif- a le pouvoir de susciter l'être : en l'occurrence le souvenir de la dame, « jeune en ses habits anciens »<sup>102</sup>. Ici, c'est exactement l'inverse : les signifiants convoqués en batterie sont impuissants à incarner la réalité.

Plus profondément encore, ce passage extrêmement complexe révèle le fondement fondamentalement païen de la conception du langage de Nerval. Effectuons en premier lieu une brève contextualisation de l'extrait cité. Alors qu'il est question de deviner le mot « Maréchal », le mot « Marée » venant d'être mimé par un « attaché d'ambassade », Pandora est supposée laisser deviner le mot « schall ». Or, manifestement, elle outrepassa son rôle en se livrant à un développement manifestement inutile à la charade. Elle a déjà, en effet, fait deviner le son [ʃa:l] (« châte »), son rôle est donc supposé être terminé. Détachons ce court passage extrêmement significatif :

« Assez suspends ! » (sur ce *pan*) disait la maligne Pandora en tirant à elle le cachemire vrai-Biétry [...]

En martelant trois fois et de manière parfaitement superflue le phonème [pã]<sup>103</sup>, le texte nervalien exhibe en premier lieu tout l'arbitraire du signe. Un même son, en effet, sert à désigner tour à tour le radical d'un verbe : « *suspends* », un nom commun : « pan » et surtout le préfixe « Pan- » de Pandora : « tout » en grec. Plus fondamentalement encore, en démultipliant à l'envi le son [pã], le narrateur en appelle manifestement symboliquement à la théophanie du dieu Pan tant révérend par le voyageur en Grèce, associé aux « divines animations de la matière [...] »<sup>104</sup>. Or, nulle voix ne répond à l'appel lancé. Nous nous situons ici au cœur même de la signification de *Pandora*: en dénonçant comme absurdité toute parole poétique, notre auteur révèle du même coup l'identité profonde qui lie sa conception de la littérature et sa nostalgie païenne. Appeler au retour des dieux anciens sous l'égide de Virgile<sup>105</sup> et aspirer à retrouver la lettre perdue<sup>106</sup>

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 410-411.

<sup>103</sup> C'est nous qui soulignons ces trois occurrences phonétiques.

<sup>104</sup> *NPI II*, p. 253.

<sup>105</sup> Rappelons que le neuvième vers du sonnet « Delfica » des *Chimères* (« Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours ! ») est une démarque de la quatrième *Eglogue* de Virgile : « Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna. »

<sup>106</sup> « Retrouvons la lettre perdue, le signe effacé [...] », *NPI III*, p. 724.

participent en effet d'un même paganisme: charger de sacralité la matière, qu'il s'agisse de la terre ou du langage -matériau du poète- figuration par les mots du corps maternel aboli. En s'automutilant de sa foi païenne, Nerval entend abjurer dans *Pandora* l'attachement viscéral qui le lie au dieu Pan, ainsi qu'à sa forme féminisée et mal christianisée : la *Panagia* grecque hautement louée dans le *Voyage en Orient*<sup>107</sup>. Il s'agit, en effet, de réitérer avec force masochisme et autoflagellation le constat tragique relevé par Plutarque : « Pan est mort ! » et que le *Voyage en Orient* tentait de conjurer<sup>108</sup>. On le conçoit cependant, en reniant les fondements même d'une poétique consubstantielle à une foi, notre auteur ne peut aboutir qu'à une impasse menaçant de ruiner ses assises identitaires. Si sa raison le convainc, son désir l'attache au culte païen. Ainsi que nous l'avons affirmé, il est absolument nécessaire au mélancolique pour lequel le monde est vidé de sa substance de lui restaurer une plénitude sémantique. Face à l'intolérable absurdité, il faut opposer le « panthéisme » glosé en ces termes par le préfacier de *Faust et du second Faust* : « Dieu est dans tout »<sup>109</sup>.

Dès lors, il n'est nul dénouement possible à la farce grotesque sinon l'éternelle répétition du même. Certes, bien que tout (*pan*) soit faux, l'artifice est le seul biais par lequel l'orphelin mélancolique puisse espérer reconstituer le tombeau perdu. S'avouer *inconsolable* correspondrait à accepter le deuil, partant à dénouer le récit et « pass(er) à d'autres intrigues »<sup>110</sup>. Or, Nerval reste dans la position inconfortable de l'*inconsolé* : si sa raison sait que « Tout est mort »<sup>111</sup>, son désir le nie farouchement. Aucune preuve autoptique n'a identifié le corps défunt, donc aucun dénouement, jamais, ne sera envisageable. A l'image de Prométhée par laquelle se clôt la nouvelle se superpose donc implicitement celle de Sisyphe. On terminera ce paragraphe consacré à cette catastrophe du langage en ouvrant sur une dimension psychanalytique. Relevons en premier lieu les propos de Lacan : « pour lui (le schizophrène) tout le symbolique est réel »<sup>112</sup> que confirme cette affirmation de Jacques-Alain Miller:

[...] dans la perspective schizophrène, le mot n'est pas le meurtre de la chose, il est la chose<sup>113</sup>.

<sup>107</sup> « [...] la Panagia suffit encore à réaliser tous ces emblèmes. Ne demandez pas d'autres croyances aux descendants des Achéens ; le christianisme ne les a pas vaincus, ils l'ont plié à leurs idées [...], *NPI III*, p. 248.

<sup>108</sup> Voir notre chapitre 2.3.

<sup>109</sup> *NPI I*, p. 502.

<sup>110</sup> *NPI III*, p. 696.

<sup>111</sup> « Le Christ aux oliviers », *Ibid.*, p. 649. On aura remarqué la présence du pronom « tout », encore un avatar de la chimère panthéistique.

<sup>112</sup> J. Lacan, *Écrits*, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite », Seuil, Paris, 1966, p. 392.

<sup>113</sup> J-A Miller, « Clinique ironique », *La Cause freudienne*, n° 23, février 1993, p. 5.

Si le mot revêt l'évidence, la tangibilité d'une chose, comment alors pour notre auteur accepter de le réduire à un simple symbole, substituable à l'envi selon les besoins de la communication ? Si Nerval s'inscrit bel et bien dans la crise de la représentation, entre Stendhal et Mallarmé, il en incarne, en tant qu'idolâtre du mot-réifié, la version hyperbolique.

### 3 La tyrannie du tout : de la poétique à la pragmatique.

Au terme de cette réflexion sur les enjeux présidant à ce procédé rhétorique que nous avons nommé collage textuel, nous pouvons donc aboutir au constat suivant : en essayant de combler l'ellipse manifestement excentrique d'un récit inachevé antérieur, Nerval exhibe une faille intime. Tout se passe en effet comme s'il avait transformé un vide purement rhétorique, ellipse burlesque d'un conteur libertin s'amusant à décevoir son lecteur, en questionnement existentiel. A la question restée en suspens: que s'est-il passé dans le salon mondain viennois dans la nuit du 31 décembre 1839 ?, Nerval répond par un récit où se joue implicitement le destin de l'univers, scène cosmogonique où les actants en apparence réels sont investis d'un rôle allégorique. L'ellipse burlesque de départ, pur vide antirhétorique tout droit issu de *Jacques le Fataliste*, s'est ainsi chargée d'une sédimentation successive de signification durant les treize ans de gestation devant aboutir à la rédaction de *Pandora*. Or, ainsi que nous l'avons affirmé, le récit met lui-même en échec cette démesure herméneutique: à force de vouloir tout comprendre, notre auteur n'est plus capable d'appréhender le réel que par le filtre d'une fiction dont tout indique l'artifice, rendant illusoire la discrimination entre vérité et mensonge. Le récit ne peut donc dès lors jamais conclure et c'est encore une ellipse, tragiquement grotesque celle-ci, qui témoigne de la mise en échec du démiurge. Alors que semble s'entamer un épisode typiquement romanesque, scène-clichée du duel que nous avons déjà citée, le narrateur se dérobe à sa tâche, exhibant l'absurdité sans tenter de la résorber :

Nous nous escrimions dans l'air, quand notre double étoile apparut. Ce fut alors à qui ne sortirait pas du salon. Ils se mirent à causer dans une langue que j'ignorais mais je ne lâchai pas un pouce de terrain. Nous descendîmes l'escalier tout droit ensemble, et le prince nous accompagna jusqu'à l'entrée du Kohlmarkt.<sup>114</sup>

Entre l'animosité manifestée dans les deux premières phrases et la réconciliation implicite dont semble témoigner la dernière, la solution de continuité est évidente: la faille sémantique sans justification est livrée comme en pâture au lecteur chargé d'en assurer l'interprétation. Déchiré donc entre deux tropismes contradictoires : totalitarisme herméneutique et conscience lucide de la vanité d'une telle entreprise, notre auteur est conduit

---

<sup>114</sup> *NPI III*, p. 662.

à rejeter *ad libitum* tout dénouement, mettant radicalement en question la notion aristotélicienne de limite du récit ainsi que nous l'avons envisagé à de nombreuses reprises. La question rhétorique du narrateur prométhéen au terme de la nouvelle est à ce titre édifiante : « Ô Jupiter, quand finira mon supplice ? »<sup>115</sup>

Or, l'absence de tout *acte configurant* qui expliciterait de manière rétrospective le sens du récit rend problématique la définition d'un lecteur idéal nervalien. En effet, en tentant de conférer de manière rétrospective une totalité signifiante à son univers fictionnel, chargeant par exemple un récit postérieur d'expliquer un récit antérieur, Nerval pousse implicitement son lecteur à succomber à sa propre tendance à la démiurgie herméneutique. On pourrait donc se demander si, nous lecteurs, ne sommes pas victimes d'une mystification savamment orchestrée. Il faut à ce sujet revenir sur un des documents présidant à la genèse et à la publication de *Pandora* : le « prière d'insérer » adressé à Alexandre Dumas le 3 novembre 1854. Mécontent que le début de la livraison de la nouvelle ait été mal publié par *le Mousquetaire*, Nerval souhaite ainsi rattacher explicitement la nouvelle de 1854 aux *Amours de Vienne*. Relevons le contenu de cette lettre destinée à être publiée elle aussi dans les colonnes du périodique :

Je suis obligé d'expliquer que Pandora fait suite aux aventures que j'ai publiées autrefois dans la Revue de Paris et réimprimées dans l'introduction de mon Voyage en Orient sous ce titre : *Les Amours de Vienne*. Des raisons de convenance qui n'existent plus j'espère m'avaient forcé de supprimer ce chapitre. S'il faut encore un peu de clarté, permettez-moi de vous faire réimprimer les lignes qui précédaient jadis ce passage de mes Mémoires. J'écris les miens sous plusieurs formes, puisque c'est la mode aujourd'hui. Ceci est un fragment d'une lettre confidentielle adressée à Théophile Gautier, qui n'a vu le jour que par suite d'une indiscretion de la police de Vienne - à qui je la pardonne et il serait trop long, dangereux peut-être d'appuyer sur ce point. Voici le passage que les curieux ont le droit de reporter en tête du premier article de Pandora<sup>116</sup> :

De tels propos ont de quoi surprendre : en effet, notre auteur semble vouloir accréditer l'idée que le texte de *Pandora*, supprimé pour des « raisons de convenance », suivait « jadis » les lignes qu'il s'agit de réimprimer, en l'occurrence les « Amours de Vienne ». Or, il est prouvé que l'écriture de *Pandora* n'a été entamée qu'à partir de novembre 1853, donc douze ans après la publication du *romanzetto* viennois. Destinée à être insérée directement dans le périodique dirigé par Dumas, cette lettre à double destinataire (donc ouverte) aurait valeur de viatique de lecture et l'on surprend ici Nerval dans un acte rhétorique de mystification, résolu à faire passer la rédaction du texte postérieur, saturé d'ironie tragique, comme contemporaine de celle du

---

<sup>115</sup> D'ailleurs, la *matière* viennoise sera à nouveau mise à contribution lors d'une transcription onirique d'*Aurélia* (*NPI III*, p. 748-749) associée également à la *question* d'Orient. Ce passage, apparemment difficilement intégrable au corps du texte, marque un apaisement des tensions. La colonne de la peste du Graben est assimilée à un « pardon » alors que la paix incarnée par la France semble promise. Notons surtout que le souvenir -se gonflant en permanence des apports du présent- n'est jamais stabilisable.

<sup>116</sup> *NPI III*, p. 1290.

texte antérieur<sup>117</sup>. Un tel « mensonge » est d'ailleurs partiellement trahi par la multiplicité des justifications alléguées : ce sont, en effet, « des raisons de convenance » qui l'ont empêché de publier *Pandora*, il est par ailleurs nécessaire de ne pas s'étendre sur l'action de la police viennoise supposée avoir intercepté la lettre à Théophile Gautier dont une partie aurait contenu le texte de la nouvelle. Tout indique en définitive la gêne du scripteur : graphie saccadée très perceptible dans le manuscrit, exceptionnelle inélégance stylistique (dans une lettre destinée à être imprimée !) : « à qui je *la* pardonne », précaution rhétorique proche de l'antiphrase : « s'il faut encore un peu de clarté ».

Quel serait l'enjeu d'une telle mystification? Il s'agit sans doute moins de « mentir » au lecteur que de se rebeller contre l'absurdité d'un réel soumis au hasard en (re)composant fictivement un monde cohérent, suivant le projet démiurgique formulé par le rédacteur de l'article *Paradoxe et vérité* :

Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses ; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu<sup>118</sup>.

En faisant croire que le texte de *Pandora* a été rédigé en 1841, texte où la Révolution de 1848 est incontestablement inscrite en filigrane, notre auteur suggère l'existence de lois atemporelles, virtuelles, indépendantes du temps et du hasard. Ayant donc à l'esprit la propension nervalienne à jouer sur les effets d'ironie tragique, on ne saurait trop s'interroger sur l'apparente gratuité des réflexions suivantes publiées dans *La Silhouette* le 14 janvier 1849, soit près d'un an après l'insurrection viennoise, au cœur d'un récit toujours intégré à la diégèse fictive des *Amours de Vienne* de 1839-40 :

Heureux peuple qui s'amuse encore à de telles facéties !... Je me demande quelquefois si jamais il y aura une révolution à Vienne. Les pavés de granit, admirablement taillés, sont, pour ainsi dire, soudés avec du bitume et engrainés (sic) l'un dans l'autre, de sorte qu'il semble impossible de les déplacer pour faire des barricades. Chaque pavé coûte au gouvernement un zwanzig. Parviendra-t-on, par de tels sacrifices, à éviter une révolution ?<sup>119</sup>

L'allusion à la révolution politique, manifeste ici en dépit de la question rhétorique, laquelle fait office de prétériton, sera déplacée, masquée et universalisée dans la dernière nouvelle viennoise<sup>120</sup>. Une réflexion sur la singularité *poétique* du travail nervalien consistant

---

<sup>117</sup> On pourrait rapprocher une telle pratique, indépendamment de la différence d'époque, des apophéties d'Agrippa d'Aubigné, prophéties dont on sait qu'elles sont déjà réalisées. Evidemment, la dimension politico-religieuse est absente chez Nerval mais on peut constater la même volonté de manipuler le réel.

<sup>118</sup> *NPI I*, p. 809.

<sup>119</sup> *NPI II*, p. 1432.

<sup>120</sup> On pourra également relever que Nerval avait publié dans *Le Journal* le 16 octobre 1848 et *La Sylphide* le 10 novembre 1848 une nouvelle version de sa *Lettre sur Vienne* de 1840 sous le titre très significatif *Lettres d'un*

à recomposer le matériau de vie ne peut être dissociée d'une dimension pragmatique. A quel *lecteur idéal* s'adresse Nerval ? Rappelons à cet égard les enjeux d'une telle pragmatique de lecture tels qu'Umberto Eco les définit dans son ouvrage de référence *Lector in fabula* :

[...] étudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit, en même temps, être la description des mouvements de lecture qu'il impose<sup>121</sup>.

Pour ce qui concerne le récit nervalien, la question est véritablement problématique dans la mesure où aucune autorité *métanarrative* n'explique de manière unilatérale la manière dont un tel texte réclame lecture. En nous intéressant plus précisément aux récits viennois et aux enjeux de la réécriture, il nous semble que la question fondamentale est la suivante: chaque élément textuel doit-il être intégré à un ensemble en fonction d'une lecture englobante ? ou alors est-il possible d'opérer une lecture fragmentaire, de désolidariser chaque texte de l'ensemble ?

Certes, ainsi que nous l'avons montré, toute la subtilité nervalienne consiste à indiquer par une infinité d'analogies la profonde cohérence de l'univers qu'il recompose. Or, lire *les Amours de Vienne* au miroir de *Pandora* conduirait le lecteur à se laisser entraîner dans l'illusion rétrospective savamment orchestrée par un auteur-démiurge. Chercher dans le texte excentrique de 1841 un drame caché déjà présent, voire une catastrophe biographique, conduirait ce même lecteur mystifié à obtempérer à l'injonction herméneutique maniaque. Il nous semblerait en effet approprié de revenir à une question de bon sens : n'est-il pas hautement souhaitable de lire *les Amours de Vienne* comme un lecteur de la *Revue de Paris* de 1841, donc loin d'anticiper sur le renversement de Metternich !- était à même de le faire ?

A la lumière de ces données, il nous paraît donc légitime de suggérer que l'œuvre nervalienne peut être soumise à une double lecture simultanée: une lecture dite progressive et une lecture dite rétrospective ou englobante. Le premier mode ou aspect de lecture (progressif) c'est-à-dire correspondant à celle qu'un lecteur « embarqué » était à même d'accomplir au moment où Nerval produisait son œuvre, s'intégrerait donc à ce que Roland Barthes nomme « l'arthrologie »<sup>122</sup>, ou science du fragment, lecture décontextualisée de l'ensemble. Une seconde lecture, celle effectuée selon un point de vue dit englobant ou rétrospectif, est évidemment elle aussi souhaitable. D'une part, car le lecteur d'aujourd'hui connaît l'ensemble

---

*voyageur. Mœurs de Vienne avant la Révolution*. Preuve s'il en était qu'un tel événement politique était à cette époque d'une actualité brûlante.

<sup>121</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 10.

<sup>122</sup> Barthes définit « l'arthrologie » comme la « science des partages », Entretien de 1971 recueilli dans *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 125, cité par Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 12.

de l'œuvre nervalienne mais aussi car une telle œuvre possède, ainsi que nous avons tenté de le montrer, des structures d'une rare cohérence, conséquence indirecte d'une configuration psychique psychotique. En adoptant ce double point de vue, le lecteur ne ferait en définitive que se conformer à l'apologue implicite proposé par la nouvelle *Pandora* : certes, il est nécessaire de conférer une unité à l'univers mais il est hautement périlleux de s'y laisser enfermer. Telle est en effet la leçon d'humilité à laquelle nous convie notre auteur. Il n'est ainsi meilleur remède à la folie herméneutique que de visiter « l'ancienne maison de Mozart » à Salzbourg « habitée aujourd'hui par un chocolatier », preuve patente que nul verbe n'est attaché à la matière au sein d'un réel irréductiblement marqué par le hasard. Inutile et dangereux donc de trahir son âme au profit de l'obtention de l'antique terre de la Chersonèse Taurique, désertée par les anciens dieux ! Un tel mode de lecture -dialectique entre la partie et le tout, entre l'unicité sémantique et l'aléatoire- n'est-il d'ailleurs pas préprogrammé dès le premier paragraphe de la nouvelle quand le narrateur affirme :

Enfin, *la Pandora*, c'est tout dire, - car je ne veux pas dire tout<sup>123</sup>.

Faussement absurde, ce *seuil* où le narrateur affirme son intention par un chiasme parfait, n'est donc pas sans revêtir une fonction métanarrative implicite, reflétant au plus près le mode de lecture hautement paradoxal que réclame la nouvelle.

### Conclusion : la rhapsodie littéraire ou le jeu de l'unité et du hasard.

Au terme de cette réflexion portant sur cette pratique d'écriture que nous avons intitulé la rhapsodie littéraire, il nous est donc apparu qu'un tel concept, conjuguant enjeux poétiques, pragmatiques et esthétiques, circonscrivait au plus près la spécificité narrative nervalienne. Dialectique entre un récit occidental fondant sa dynamique sur le suspens d'un dénouement toujours inédit et l'arabesque orientale littéralement aberrante, le récit nervalien, à l'image des *Rhapsodies hongroises* de son ami Liszt, adopte la forme de la spirale. Articulé certes autour d'un centre : la déclinaison d'une phrase narrative aux syntagmes fixes, un tel récit ménage toutefois une place au hasard, ouverture vers l'indispensable altérité, contrepoint au risque d'enfermement autotélique. Aux apories spéculatives du temps soulignées par Paul Ricœur, aux tortures de la psychose réellement expérimentées, le narrateur demiurge répond donc par une esthétique singulière, triomphe d'un art poétique original sur l'absurdité du réel, seule victoire

---

<sup>123</sup> *NPI III*, p. 656.

certaine retirée des Enfers par le *Desdichado*. Victoire imparfaite cependant, sublimation incapable de vaincre les démons de la maladie mentale.

Pour en terminer avec ces réflexions à caractère métanarratif, nous aimerions nous interroger sur le statut excentrique du récit nervalien : mérite-t-il ce qualificatif selon la définition établie par Daniel Sangsue ? Citons au préalable cet article de Charles Nodier où sont mises en avant deux des données définitoires d'un tel régime narratif: une écriture qui refuse « les règles communes de la composition et du style », et un but problématique :

J'entends ici par un livre *excentrique* un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eut un but en l'écrivant<sup>124</sup>.

Si on envisage la définition de Nodier dans une perspective restreinte, il est manifeste que le récit nervalien ne peut totalement s'y conformer. Certes, si notre auteur feint de refuser la règle, jouant à s'abandonner « à toutes les chances des diligences »<sup>125</sup>, revendiquant une filiation générique *antiromanesque*, son récit fait néanmoins système. On pourra, au risque de l'anachronisme, oser le parallèle avec le commentaire émis par Jean Ricardou à propos de la *Modification* de Michel Butor et cité par Daniel Sangsue : « le foisonnement digressif s'y trouve soumis, tout au long du chemin, à de lisibles lois de fer »<sup>126</sup>. Ce paradoxe nous semble, ainsi, parfaitement applicable au récit nervalien. Quant à l'absence de but du récit, elle aussi nous paraît toute relative : certes, le personnage nervalien est errant à l'instar des Caïnites dont il se réclame mais la cinétique qui régit son mouvement le fait invariablement graviter autour d'un centre absent : grotte, caverne, tombeau protéiformes.

Ce constat étant établi, il faut cependant revenir sur la définition nodiérienne de l'excentricité. Ce n'est certes pas parce qu'un livre a été « fait en dehors de toutes les règles communes de la composition et du style » qu'il est dénué de toute règle, ne serait-ce que celle consistant à s'opposer aux doxa en place. De la même manière, s'il est « très difficile de deviner » le but du récit, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas. A telle enseigne, Nerval est bien l'héritier indirect de Nodier, autre *dériseur sensé* stimulant en permanence la sagacité de son lecteur. Ainsi, s'il est bien une incontestable excentricité nervalienne, elle réside sans doute dans l'aspect constamment ludique de son travail de composition narrative : jeu mi-tragique mi-comique avec soi-même comme avec un lecteur manipulé, savant dosage entre

---

<sup>124</sup> Charles Nodier, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », *Bulletin du bibliophile*, suppl. aux numéros 21 et 23, nov. 1835, Paris, Techener, p.19-20.

<sup>125</sup> *NPI II*, p. 173.

<sup>126</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 419.

exhibition de l'intime et dissimulation. On pourra d'ailleurs à ce titre se demander avec Daniel Sangsue jusqu'à quel point « l'excentricité » ne serait pas « la face visible de la folie » et citer ce commentaire lucide de Champfleury :

Rien de plus dangereux que ce métier d'humoriste, qui a fait mourir Sterne de la poitrine, qui a rendu Swift fou, qui a enlevé Hoffmann encore jeune à la vie, et bien d'autres (...) (leurs sensations intérieures s'écaillent, se fendent, perdent leur glacié et sont détruites peu à peu par ce caustique dévorant qu'on appelle l'observation de soi-même<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Genève, Slatkine, 1968 (réimpr. De l'éd. De Paris, 1861), p. 195, cité par D. Sangsue, *op ; cit.*, p. 349.

## Conclusion partielle: autofictions orientales.

### 1 Les enjeux de l'autofiction.

Au terme de ce second grand volet, consacré à envisager les enjeux présidant à la déclinaison d'une galerie de personnages autofictionnels, il nous est à présent possible d'établir une synthèse. Pourquoi Nerval a-t-il éprouvé le besoin de décliner son identité sous la forme d'*avatars* orientaux ? Quelle serait la fonction de cette mise en rôle identitaire ? Ainsi que nous l'avons affirmé, il s'agit pour lui d'incorporer la donnée de culture -issue des rayons d'une bibliothèque orientale ou de l'expérience du voyage- au canevas fixe du drame intime qu'il porte en latence. Avant d'oser arborer de manière unilatérale ce « terrible Moi de Montaigne et de Pascal »<sup>1</sup>, notre auteur, non seulement se dissimule sous des personnalités d'emprunt mais joue également avec les limites définitionnelles de son identité. L'espace autofictionnel oriental constitue en effet pour lui la possibilité de projeter son identité en *avatars* grotesques ou sublimes en la décentrant radicalement. Remarquable est à ce titre la capacité dont Nerval fait preuve à respecter jusqu'à un certain point l'authenticité de la donnée culturelle tout en l'intégrant à la fixité de son schéma actantiel. Avant de clore définitivement cette analyse consacrée au personnage oriental nervalien, il nous faut auparavant effectuer une rapide synthèse statuant sur les virtualités de mise à distance qu'autorise l'expression autofictionnelle du moi.

### 2 La fonction de la distance : la dialectique de la conjonction et de la disjonction.

Certes, les cinq figures orientales sur lesquelles nous nous sommes penché : le *ferouer*, la reine de Saba, *Caragueuz*, Abdul-Medjid ainsi que le conteur-rhapsode stambouliote ne semblent présenter que peu de similitudes indépendamment de leur identité orientale commune. Or, nous avons pu faire la preuve que chacune d'entre elles constituait une projection fragmentaire de l'identité de notre auteur dans une dialectique complexe mettant en regard la similitude et l'altérité, l'adhésion et la distance. Actants distincts du je, le *ferouer* et la reine de Saba allégorisent ainsi la différence ou plus spécifiquement la « disjonction » selon la terminologie greimasienne qui les sépare du je-sujet. Le *ferouer* campe en effet le rôle de

---

<sup>1</sup> *NPI II*, p. 1200.

l'opposant selon « l'axe » dit « du pouvoir »<sup>2</sup>, la reine de Saba, inscrite quant à elle dans « la relation de désir » incarne celui de l'objet, nécessairement à distance du sujet. Quant aux figures ethnoculturelles stambouliotes, quoi qu'elles puissent être rapprochées par inférence du je-sujet nervalien, elles ne peuvent en aucun cas prétendre au statut autobiographique *stricto sensu* tel que Philippe Lejeune a pu le définir<sup>3</sup>. L'usage de la troisième personne qui les distingue du diariste autodiégétique autorise ainsi tous les jeux de mise à distance autofictionnelle. Aussi, tant la marionnette phallique *Caragueuz* que le sultan turc Abdul-Medjid représentent-ils des versions à la fois métonymiques mais aussi hyperboliques du je-nervalien, instance quant à elle invisible, protéiforme, dont un lecteur compétent déduit par inférence l'identité en opérant une synthèse à partir de ses *avatars* multiples. Inscrites dans le jeu exaltant d'une autofiction débridée, les deux figures ethnoculturelles stambouliotes s'inscrivent l'une et l'autre, en dépit de leur apparente divergence, dans la tentative la plus radicale de toute l'œuvre nervalienne visant à soulever le tabou occidental qui frappe la sensualité. Or, le tropisme libertaire centrifuge étant irrémédiablement rejoint par la chimère romanesque individuelle, nous avons pu constater à quel point l'expression d'une telle sensualité était marquée par l'interdit et la culpabilité. Derrière l'utopie orientale relativiste d'une sensualité affranchie du péché lapsaire se cache en effet la manœuvre inavouée visant à contourner le tabou universel frappant l'inceste, tentation latente quoique larvée qui travaille l'ensemble du texte nervalien. Implicitement, notre auteur semble poser à l'Orient la question rhétorique suivante : peut-on aimer sans tomber dans la folie ? En d'autres termes, puis-je aimer *l'imgo* maternelle à travers une femme réelle -ou la Grande Déesse à travers la matière- sans qu'une telle « représentation intolérable »<sup>4</sup> ne déclenche le délire psychotique ?

Les figures utopiques de *Caragueuz* ou d'Abdul-Medjid s'avèrent incapables de relever victorieusement un tel défi. L'ombre chinoise est ainsi réduite à être « victime de sa chasteté ». Quant à Abdul-Medjid, momentanément restauré dans sa gloire et puissance au terme du *Voyage en Orient*, nous avons vu qu'il avait partie liée avec la figure du *ferouer* : prince d'Orient et agent actif d'une « scène primitive » dans laquelle une jeune vierge, lacérée,

---

<sup>2</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, p. 60.

<sup>3</sup> « Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, p. 14.)

<sup>4</sup> Citons les propos de Guy Gimenez : « Le rejet (*Verwerfung*) est un mécanisme de défense beaucoup plus puissant que le refoulement et qui porte sur une représentation intolérable et sur l'affect qui lui est conjoint. » (Guy Gimenez, « La psychothérapie des patients psychotiques hallucinés », *Cahiers de psychologie clinique* 2003/2 (n°21), p. 84.)

disséquée en morceaux, était victime de « la puissance déferée aux hommes »<sup>5</sup>. Aussi a-t-on pu conclure qu'en Nervalie, *Eros* était irrésistiblement confondu avec *Thanatos*.

Il nous est apparu en définitive que seule la figure du conteur-rhapsode stambouliote, abstraite du schéma actantiel, revêtait un aspect strictement positif sur le plan axiologique. Allégorie de la sublimation, mise en abyme de l'écrivain dans son acte de profération lyrique, il est porteur d'un art poétique original, dialectique excentrique articulant la répétition à l'innovation, crédo que notre époque poststructuraliste attachée à l'écriture fragmentaire ne renierait pas. Victoire esthétique, la rhapsodie narrative représente à nos yeux l'accomplissement de l'arc herméneutique narratif nervalien, assumption artistique des apories psychiques réellement vécues dont témoignent indirectement tous les récits de notre auteur. Affirmons cependant que cette victoire esthétique reste partielle, incapable de contrer ni *a fortiori* de guérir les démons de la psychose.

Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres<sup>6</sup>

On connaît la célèbre injonction que Sartre adressait à Mauriac sous forme de reproche implicite. Gérard de Nerval semble, quant à lui, se situer aux antipodes d'une telle aspiration. Ne peut-on pas en effet considérer que les actants mis en scène tout au long des récits hétérodiégétiques du *Voyage en Orient* ne représentent que des *avatars* extériorisés d'un psychodrame tout entier contenu dans « les mystères de (s)on esprit » ?<sup>7</sup> Allons encore plus loin : les personnages nervaliens, vivants radicalement sans entrailles, ne pourraient-ils pas être définis comme des figures strictement allégoriques chargées de personnifier une pulsion ? Au risque d'outrer le trait, nous pourrions même affirmer que tout personnage nervalien allégorise le concept de différence, ou encore de « disjonction » selon le mot d'A.J. Greimas, allégorie de la dégradation par rapport à un état primitif et parfait associé à la « conjonction »<sup>8</sup>, symbiose antérieure dont le mélancolique ne peut parvenir à faire son deuil. Rappelons encore une fois le saisissant aphorisme des *Carnets du Caire* qui témoigne de cet irrépressible attachement régressif :

---

<sup>5</sup> *NPI III*, p. 744.

<sup>6</sup> Jean-Paul Sartre, « Situations 1 », Paris, *Nouvelle Revue Française*, 1951, p. 215.

<sup>7</sup> *NPI III*, p. 695.

<sup>8</sup> Citons le commentaire de Paul Ricoeur : « [...] Greimas propose de caractériser toutes les transformations qui résultent d'une catégorie sémique quelconque, comme des espèces de *conjonction* et de *disjonction*. » (Paul Ricoeur, *Temps et récit 2*, *op. cit.*, p. 91.)

[...] un Dieu. [Seuls ?] nous ne perdons pas le sentiment de notre [syntaxe ?] en concentrant nos rayons. [A deux le monde se séparerait. A 3 ?] Peut-être nous reposerions-nous<sup>9</sup>.

Ainsi que nous l'avons envisagé, l'assomption eschatologique transcrite par les « Mémoires » d'*Aurélia* prouve également la consubstantialité originelle des personnages nervaliens, résorption de la multitude en une nouvelle trinité et retour à l'un, Moi, le Père et la Mère chevauchant en effet la même monture dans leur voyage céleste.

Il semblerait donc *a priori* que les personnages nervaliens, privés de toute autonomie, sans état civil ni psychologie, soient absolument dénués de toute liberté, tout entier circonscrits dans le huis-clos d'un cerveau chimérique. Or, la réussite nervalienne ou plutôt son tour de force est de parvenir à ménager une marge de manœuvre entre l'indigence scénaristique du rôle qu'il assigne au personnage -pure virtualité- et son actualisation en texte. Cette marge, ce jeu, cette distance, notre auteur la puise au cœur de la culture, dans le hasard d'une rencontre soit livresque soit liée à l'expérience. La capacité qu'a Gérard de Nerval à incorporer l'*aléa* culturel externe à son psychodrame conduit son lecteur, loin de percevoir ses personnages comme des êtres désincarnés, numéro-matricules à la Kafka, à les considérer au contraire comme chargés de la plus profonde intimité, porteurs discrets de son secret.

---

<sup>9</sup> *NPI II, CC [9v°]*, p. 854.

# Conclusion générale: chaos et création.

Prenez à pleines mains dans tout cela ; mon univers est à vous, terre, enfer et ciel ! Faites un monde de ce chaos si vous pouvez, et à votre voix la lumière même naîtra !<sup>1</sup>

Au terme de notre analyse, parabole nécessairement inachevée, il s'agit à présent d'établir une synthèse de ce que nous avons pu tenter de démontrer, envisageant, par ailleurs, les limites d'un tel travail de recherche. Nous concevons donc cette conclusion à la fois comme un bilan mais aussi, en tant que postface, comme un seuil à destination d'investigations ultérieures.

## 1 Ce que nous avons voulu montrer.

### 1.1 L'unité syntaxique.

En nous fondant sur l'analyse du *Voyage en Orient* tel qu'il a été publié en 1851 par l'éditeur Gervais Charpentier, nous avons donc pu tenter de nous pencher sur l'une des particularités de l'œuvre nervalienne : son unicité. Notre travail a donc principalement consisté à tenter de passer de l'évidence intuitive partagée à un essai d'analyse méthodique. Il nous a semblé, ainsi, que l'étude de la syntaxe narrative représentait l'angle d'approche épistémologique le plus approprié pour circonscrire l'unité d'une telle œuvre, susceptible d'être considérée comme une « structure », c'est-à-dire « un ensemble clos de relations internes entre un nombre fini d'unités [...] »<sup>2</sup> selon la définition proposée par Paul Ricœur. De manière frappante, en effet, l'œuvre nervalienne décline avec variation la même phrase narrative, canevas unique composé des mêmes syntagmes.

Au cœur de la démiurgie narrative de notre auteur gît en effet le besoin fondamental de conférer un ordre au monde, de transformer en particulier l'évanescence ou l'absurdité du temps vécu en temps recomposé sous l'égide transcendante de la syntaxe narrative. C'est la raison pour laquelle nous avons privilégié au premier chef la dimension logique à la dimension chronologique ou encore à l'analyse thématique de l'œuvre. En termes épistémologiques, nos choix de départ se sont donc portés sur la narratologie, discipline définie par le linguiste Jean-Michel Adam comme « une branche de la science générale des signes -la sémiologie- qui s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certains types de textes »<sup>3</sup>. Toutefois, il

---

<sup>1</sup> *NPI I*, p. 458.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Seuil, 1984, p. 61.

<sup>3</sup> Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984, p. 4.

nous est apparu que la vitalité du récit nervalien résidait dans un équilibre à maintenir entre la constance du paradigme syntaxique et le jeu consistant à tenter d'ébranler cette structure. Née d'un besoin vital d'ordre, la mise en intrigue, le *muthos* aristotélicien « agencement des faits en système »<sup>4</sup>, est fondamentalement un espace ouvert.

## 1.2 La place de l'accident.

Le récit nervalien requiert en effet l'apport de l'extériorité -matériau culturel ou expérience de vie- afin d'alimenter le canevas d'une phrase narrative menacée par la sclérose. Certes, la perfection circulaire est recherchée : tropisme centripète tendant à conférer au réel une unité absolue, démarche que nous avons pu rapprocher du concept d'holisme, « théorie selon laquelle l'homme est un tout indivisible qui ne peut être expliqué par ses différents composants isolés les uns des autres »<sup>5</sup>. Dans le même temps, la figure circulaire représente cependant une hantise ainsi qu'en témoignent ces réflexions de notre auteur dans une lettre adressée à Georges Bell :

Ce que j'écris en ce moment tourne trop dans un cercle restreint. Je me nourris de ma propre substance et ne me renouvelle pas<sup>6</sup>.

Aussi a-t-on pu qualifier le récit nervalien de cercle dévoyé : excentrement à destination de la spirale. Conférant à l'existence individuelle une dynamique analogue à celle qu'il prête à l'existence collective, Nerval applique au temps humain les lois qu'il lit dans l'histoire:

[...] jamais en histoire deux époques ne sont pareilles [...] la civilisation n'est plus, selon la pensée de Vico, un cercle qui tourne mais selon l'expression de Goethe une spirale qui s'agrandit<sup>7</sup>.

Quelle serait donc la nature de cet *aléa* briseur de la perfection autotélique circulaire et qui autoriserait la variation syntagmatique ? Au risque d'une simplification outrancière, nous avons pu le définir globalement comme la donnée de culture, nécessairement inscrite dans une linéarité chronologique. Irréductiblement aléatoire, tel élément appartenant donc à la culture et en particulier à l'ethnoculture va être incorporé par notre auteur aux schèmes fixes de son mythe personnel, toute l'illusion consistant alors à tendre à transformer le hasard en providence. Faisant siennes les conceptions historiques d'un Pierre-Simon Ballanche ou d'un Augustin

---

<sup>4</sup> « *è tôn pragmatôn sustasis* », Aristote, *La Poétique*, (50 a 5), trad. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 55.

<sup>5</sup> « Holisme », *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., dir. Alain Rey, Paris, Robert, 1996, p. 1727.

<sup>6</sup> « Lettre à George Bell, début de décembre 1853 », *NPI III*, p. 834.

<sup>7</sup> *NPI I*, p. 926.

Thierry, Nerval confère au temps une dimension eschatologique, paradoxe apparent d'un présent doté de la faculté d'élucider le passé de manière rétrospective<sup>8</sup>. Tout se passe en effet comme si notre auteur, en sondant anxieusement le réel, conférait à toute nouvelle acquisition de savoir -livresque, biographique, politique- le pouvoir fantasmatique de bouleverser la donne de son récit, voire d'en modifier le dénouement.

De ce jeu dialectique entre recherche forcenée de l'unité et ouverture vers l'extérieur a donc témoigné la composition de notre travail de recherche ainsi que nos choix d'inscription dans les champs disciplinaires préconstitués. Si la première partie de notre exposé s'est essentiellement appuyée sur la narratologie structuraliste, laquelle tend à concevoir le texte comme une immanence, il nous est apparu nécessaire d'enrichir cette approche des données complémentaires d'autres domaines disciplinaires : histoire culturelle, psychanalyse, critique de la réception, etc. La seconde partie de notre étude, consacrée à la dimension autofictionnelle du personnage oriental nervalien, s'est donc inscrite au cœur même de cette tension entre unité et ouverture: porteur d'un récit en latence, notre auteur s'identifie à telle ou telle figure orientale de rencontre. S'appropriant l'authenticité culturelle dont elle est porteuse, il l'incorpore aux structures de son récit au prix de remaniements souvent conséquents.

### 1.3 L'Orient ou le jeu avec les limites.

Il nous a donc semblé que le voyage en Orient nervalien illustre à merveille cette tension à l'œuvre entre la disparate et le recentrement, entre la culture et la structure. Certes, l'inscription au sein du genre de la relation viatique orientale moderne, en voie de codification tacite, autorise ce que Jean-Claude Berchet nomme « le droit à divaguer »<sup>9</sup>. Or, en dépit d'un amateurisme revendiqué : éloge du désordre, du hasard, multiplication de récits en apparence hétéroclites, la relation viatique orientale s'articule autour d'un enjeu central : la quête identitaire. Plus précisément, un tel texte peut être considéré comme la tentative la plus radicale de toute l'œuvre nervalienne en vue d'ébranler les schèmes fixes d'une phrase narrative à la structure figée : tentative au demeurant inaboutie, nécessairement avortée. Il est en effet manifeste qu'en tentant de réévaluer sous le jour oriental rationalité et sexualité, Nerval présente comme une donnée de culture, partant susceptible d'être relativisée, une obsession intime: le désir incestueux, tabou universel. Derrière le décentrement géoculturel, notre auteur entend en

---

<sup>8</sup> Rappelons les termes d'Augustin Thierry : « C'est une chose profondément vraie, et le meilleur commentaire pour l'histoire du passé se trouve dans les révolutions contemporaines. », *Dix ans d'études historiques*, troisième édition, revue et corrigée, Paris, éditions Tossier, 1839 (1<sup>ère</sup> édition 1835), p. 438.

<sup>9</sup> Jean-Claude Berchet, « Introduction », *Le Voyage en Orient, Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Laffont, 1985, p. 11.

effet déplacer de manière illusoire son propre drame, lequel, quant à lui, relève d'enjeux spécifiquement psychanalytiques. Rappelons à ce titre qu'au regard de la psychanalyse, sexualité et pathologie mentale sont deux éléments intrinsèquement liés ainsi que le précise Jacques André :

L'un des enjeux du texte freudien est de soutenir que dans la paranoïa, dans la psychose aussi, c'est du sexuel-conflictuel qu'il s'agit<sup>10</sup>.

Le relativisme oriental -ailleurs de la folie, ailleurs de la sensualité- ne serait donc en définitive que le lieu du détour, jeu de masques généralisé où l'aporie psychique intime se masque sous des dehors culturels<sup>11</sup>. Affirmons cependant avec force que toute la complexité de l'œuvre nervalienne à venir est déjà présente dans le texte foisonnant publié en 1851. Derrière cette galerie de masques orientaux que décline le *Voyage en Orient*, c'est bien toujours son propre visage que notre auteur exhibe. Bien plus, en explorant les domaines de la folie et de la sensualité, sous couvert du voile autofictionnel, il pousse même comme jamais il ne s'y autorisera par la suite l'exploration des zones interlopes de son identité.

#### 1.4 Reconstituer un arc herméneutique singulier.

Le récit oriental nervalien nous est donc apparu comme soumis à deux forces contradictoires travaillant en synergie : forces de convergences dont témoigne la fixité de la phrase narrative ; forces de divergences travaillant, quant à elles, à éluder l'horreur d'une vérité indicible : « scène primitive »<sup>12</sup> indéfiniment déclinée, « représentation intolérable »<sup>13</sup> non sans rapport avec la psychose. Cette oscillation pérenne entre l'un et le multiple -en l'occurrence la variable culturelle- nous a donc conduit à envisager un tel texte non pas seulement du point de vue sémiotique (narratologique) mais également dans une perspective herméneutique au sens où Paul Ricœur la définit :

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>11</sup> On connaît bien au reste le constat désabusé du scripteur à l'entame d'*Aurélia*, fort lucide quant aux limites de ce tropisme excentrique : « [...] je courus le monde, follement épris de la variété et du caprice ; j'aimais surtout les costumes et les mœurs bizarres des populations lointaines, il me semblait que je déplaçais ainsi les conditions du bien et du mal ; les termes, pour ainsi dire, de ce qui est sentiment pour nous autres Français. », *NPI II*, p. 696.

<sup>12</sup> C'est dans son analyse de *l'Homme aux loups* que Freud fait mention de cette « scène originaria » (*Urszene*), support fantasmatique par lequel le sujet revit sur le mode cauchemardesque sa propre conception. Rappelons que le patient traité par Freud est supposé avoir été témoin d'un « coitus a tergo trois fois répété » où il « put voir l'organe génital de la mère comme le membre du père », scène traumatisante, non symbolisée, niée, et qu'il s'agira pour lui d'interpréter *a posteriori*. (Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2008, [1911], p. 527)

<sup>13</sup> Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (Le Président Schreber) », *op. cit.*, p. 281.

C'est en revanche la tâche de l'herméneutique de reconstruire l'ensemble des opérations pour lesquelles une œuvre s'élève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir pour être donné par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir<sup>14</sup>.

Ouvrir la sémiotique sur l'herméneutique ricœurienne nous a permis de souligner l'étroite conjugaison chez Nerval entre, d'une part, la donnée strictement biographique et l'élaboration narrative puis, d'autre part et de manière symétrique, entre le monde de la fiction et celui de la vie. Pour celui qui affirme « aime(r) à conduire (s)a vie comme un roman »<sup>15</sup>, il s'agit en premier lieu d'actualiser le canevas du récit qu'il porte en latence en l'inscrivant au prix de quelques mutations dans des *scenarii* culturels déjà écrits. Il s'agit ensuite de s'inspirer de ce récit configuré -mythe personnel au carrefour de la donnée psychologique et de la culture narrative- afin de conférer un supplément de sens à sa propre existence. Or, si pour Paul Ricœur, l'aboutissement de l'arc herméneutique dans l'acte de lecture conduit à une reconfiguration éthique de l'existence<sup>16</sup>, la parabole que trace un tel arc reste inachevée chez notre auteur: elle ne peut déboucher sur une éthique digne de ce nom. Nous avons envisagé, non sans nuance, que l'arc herméneutique nervalien trouvait son aboutissement dans l'élaboration d'un art poétique particulier : la rhapsodie narrative, victoire esthétique. Victoire *a minima* cependant car la sublimation artistique reste impuissante à transcender les démons de la folie. Son œuvre contradictoire, radicalement *dialogique* au sens bakhtinien du terme, s'inscrit *de facto* dans une perspective fragmentaire. On le conçoit, avec cette volatilité du sens, nous touchons aux limites de la thèse que nous développons. Il nous faut alors interroger lucidement les points d'achoppement par lesquels l'œuvre nervalienne semble irréductiblement récuser la narrativité. Peut-on encore, ainsi, intituler récit un texte inachevé, partant inachevable, qui rejette toute idée de dénouement et donc rebelle au sens ? A quel prix payer alors une redéfinition de la notion même de récit ?

## 2 Les limites d'une approche narrative du *Voyage en Orient* nervalien.

### 2.1 L'irréductible ambiguïté de la dimension fragmentaire.

Il semblerait paradoxal de mettre en doute, à l'extrême fin d'une thèse dont l'élément central est la question de la narrativité, la validité du statut narratif de l'œuvre étudiée. Or, ainsi que nous l'avons envisagé, le récit nervalien -rhapsodique- met au défi la définition

---

<sup>14</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 106.

<sup>15</sup> *NPI II*, p. 506.

<sup>16</sup> C'est essentiellement dans la postface de *Temps et récit* puis surtout dans *Soi-même comme un autre* (1990) que Paul Ricœur s'interroge sur la dimension éthique de la narrativité.

traditionnelle de la narrativité que la *Poétique* d'Aristote a pu indirectement inspirer<sup>17</sup>. C'est en particulier la notion de « totalité » -*holos*- qu'un tel récit récuse : quelles limites, en effet, assigner à une œuvre rétive au dénouement et donc à dimension variable? Fondamentale est à ce titre l'insistance d'Aristote sur la nécessaire unité de l'action dramatique :

[...] les histoires doivent [...] être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme [...]<sup>18</sup>

Or, ainsi que nous l'avons envisagé, il est fort difficile d'assigner de limites au(x) récit(s) nervalien(s), rendant donc problématique tout acte de compréhension de la part d'un lecteur idéal censé les identifier. Nous avons pu conclure à la coexistence antagoniste de deux lectures simultanées potentielles, induites par le texte nervalien: d'un côté, une lecture englobante et rétrospective; de l'autre, une lecture progressive, embarquée et fragmentaire. D'une part, en effet, dans une perspective diachronique, notre auteur n'a de cesse de recomposer ses souvenirs afin de leur conférer une unité rétrospective. De l'autre, rien n'oblige le lecteur à suivre dans son absolutisme quasi-fanatique un narrateur démiurge qui retravaille voire corrige le réel afin qu'il corrobore son mythe. A ce titre, l'exemple de la réécriture des *Amours de Vienne* par la nouvelle *Pandora* est extrêmement révélateur. Doit-on considérer le premier texte comme une entité autonome -tel que le lecteur de 1841 devait nécessairement l'appréhender- ou doit-on à l'inverse le considérer comme porteur d'une logique latente que le texte postérieur serait amené à éclairer ? Le concept de fragment est lui-même hautement ambigu : entité autonome, *syntagmatiquement irresponsable* ou partie prenante d'un *système* dont il partagerait les règles ? En insistant sur la logique et la systématique du récit nervalien, n'avons-nous pas nous-mêmes été berné par le génie mystificateur d'un auteur soucieux de conférer à son existence un ordre artificiel ? Rappelons encore, à ce titre, le *garde-fou* posé par Jean-Luc Steinmetz dans la préface qu'il consacre aux *Petits châteaux de Bohême*:

Il s'agit bien pour Nerval de réorganiser à sa guise son existence passée et d'y trouver un semblant de cohérence<sup>19</sup>.

Que reste-t-il en définitive de la narrativité, travail cathartique de l'ordre sur le chaos, quand il est fort difficile au lecteur d'identifier tant les limites que la leçon morale d'un récit ? Si la narrativité même du texte nervalien reste sujette à caution, est-il alors légitime de

---

<sup>17</sup> Rappelons qu'à la suite de Ricœur, nous étendons la notion de représentation (*mimesis*) au-delà de la dimension strictement dramatique.

<sup>18</sup> Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, ch. 23, p. 119.

<sup>19</sup> *NPI III*, p. 1146.

considérer la dimension esthétique -celle, paradoxale, de la rhapsodie narrative- comme une victoire définitive de l'art sur l'absurdité ou la maladie mentale ?

## 2.2 L'esthétique rhapsodique : une victoire *a minima* ?

[...] et j'ai deux fois *vainqueur* traversé l'Achéron [...]<sup>20</sup>

Gérard de Nerval nous semble avoir accompli le tour de force consistant à avoir pris appui sur une structuration psychique pathologique pour la constituer en fondement unitaire de son œuvre littéraire. D'une aporie existentielle, notre auteur élabore un art poétique original en phase avec certaines audaces avant-gardistes de son temps. On a pu, en effet, effectuer un parallèle entre la reconnaissance par notre auteur de son art poétique dans la figure ethnoculturelle du conteur-rhapsode stambouliote et la découverte par Franz Liszt de son crédo musical : les « rhapsodies hongroises » grâce à l'observation de musiciens tziganes. Or, il est manifeste que la transmutation nervalienne de la folie en art n'est qu'une victoire partielle. A de nombreuses reprises, notre auteur met ainsi en confrontation l'extase du délire morbide où il se prend, par exemple, pour Dieu<sup>21</sup> et un catastrophique retour à un réel déceptif où il n'est plus question que de proposer à la critique goguenarde d'un Alexandre Dumas tel « livre infaisable » ou « théorie impossible »<sup>22</sup>. Si le processus de « sublimation »<sup>23</sup> artistique est indéniablement à l'œuvre chez notre auteur, peut-on pour autant user du terme de victoire ? Certes, dans l'ultime version du *Desdichado*, notre auteur affirme la victoire artistique d'Orphée, délivrant des enfers non une femme de chair et de sang mais une modulation<sup>24</sup>. Au demeurant, si l'esthétique nous semble bien l'aboutissement de l'arc herméneutique nervalien, une telle victoire n'en est pas moins incomplète. Certes, ce « mérite de l'expression »<sup>25</sup> que revendique le préfacier des *Filles du Feu* n'est pas de nulle valeur -loin s'en faut-, mais il nous

---

<sup>20</sup> « El Desdichado », *Les Chimères*, NPI III, p. 645.

<sup>21</sup> Parmi d'autres occurrences, nous citerons ici cet extrait révélateur de la fameuse lettre à Georges Loubens de 1841 : « [...] je me croyais Dieu moi-même, et je me voyais seulement emprisonné dans une bien triste incarnation. » NPI III, p. 1488.

<sup>22</sup> « A Alexandre Dumas », NPI III, p. 451.

<sup>23</sup> Rappelons la définition du terme, proposée par Jean Bellemin-Noël : « [...] elle (la sublimation) consiste dans le détournement du but de la libido, à qui est imposée une semblable déssexualisation. Nous mettons au service d'un but socialement valorisé l'énergie pulsionnelle qui, d'ordinaire, s'investit dans un objet offrant une satisfaction proprement sexuelle. », Jean Bellemin-Noël, *La Psychanalyse du texte littéraire*, op. cit., p. 39. L'activité artistique en représente une des formes les plus caractéristiques.

<sup>24</sup> Il est pertinent à ce titre de nous interroger sur la correction apportée par notre auteur à la première version d'*El Desdichado*, laquelle portait : « Et j'ai deux fois *vivant* traversé l'Achéron. » De la survie au triomphe, la nuance est de taille, témoignant de la progressive prise de conscience des pouvoirs cathartiques et sublimatoires de l'art sur la vie. Reste à se demander jusqu'à quel point *El Desdichado*, en tant qu'*avatar* artistique de notre auteur, puisse être identifié à lui.

<sup>25</sup> NPI III, p. 458.

faut affirmer avec insistance que l'art ne fut manifestement jamais en mesure de vaincre les chimères de la psychose nervalienne. Le texte configuré, ce matériau esthétisé qui doit pour le critique constituer l'enjeu majeur de son travail d'investigation, ne vint sans doute jamais qu'en second rang pour l'individu Gérard Labrunie en proie à ses démons, reliquat sublime autant que dérisoire du cataclysme stellaire généré par la folie.

Victoire *a minima* donc de l'art sur la psychose, victoire par ailleurs essentiellement posthume. De manière significative, notre auteur, comme on le sait, n'a trouvé son public que de manière singulièrement tardive. Il n'est évidemment pas anodin que ce soit dans notre époque poststructuraliste que la reconnaissance du génie nervalien ait pu être la plus complète. Rappelons à ce titre les propos d'Italo Calvino cités par Daniel Sangsue :

Le processus actuellement en cours est celui de la revanche de la discontinuité, de la divisibilité, de la combinatoire, sur tout ce qui est flux, gamme de nuances déteignant l'une sur l'autre<sup>26</sup>.

Certes, nous avons montré à la suite de Daniel Sangsue que Nerval s'inscrivait dès son époque dans une certaine forme de récit *excentrique*, régime narratif caractérisé par la discontinuité et la décomposition narrative. Or, il est manifeste que ce qui, à son époque, incarnait encore le paradoxe pourrait bien de nos jours être devenu un crédo, voire un poncif. C'est bien d'une révision définitionnelle de la notion de narrativité qu'il est question, redéfinition assortie d'une réévaluation axiologique. Le fragment, en effet, longtemps apanage d'une excentricité comique, s'est fait sérieux sous la houlette, en particulier, des nouveaux romanciers ou encore d'un Roland Barthes<sup>27</sup>. Toute une génération d'écrivains aurait pu faire sienne la diatribe lancée par Maurice Blanchot contre le prétendu totalitarisme du récit *stricto sensu* envisagé comme discours « totalitaire », « parole continue, sans intermittence et sans vide, parole de l'accomplissement logique qui ignore le hasard »<sup>28</sup>.

Alors, malentendu que ce triomphe esthétique d'un Nerval rhapsode préfigurant notre postmodernité selon le prisme anachronique de notre regard rétrospectif? Un tel constat nous semblerait largement immérité. Si notre étude pourrait avoir un quelconque intérêt, ce serait au contraire d'avoir pu montrer que sous couvert d'amateurisme et de négligence, Nerval témoignait avec une rare subtilité et un art consommé de son génie littéraire: génie de la syntaxe

---

<sup>26</sup> Italo Calvino, *La Machine littéraire*, trad. M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, 1984, p. 15, cité par D. Sangsue, *op. cit.*, p. 12.

<sup>27</sup> Citons, exemple parmi beaucoup d'autres, cette affirmation de Roland Barthes : « Ce qui me fascine dans Nietzsche, ce n'est pas tel ou tel livre, c'est précisément le fragment, c'est précisément ce type d'écriture. », Roland Barthes, « Discussion », *Prétextes, Colloque de Cérisy-la-salle*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1978, p. 238.

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 233.

narrative en particulier, nous en sommes convaincu. Au reste, Gérard Labrunie aurait sans doute été le premier surpris de voir son nom de plume honoré aujourd'hui (presque) à l'égal de Victor Hugo ou encore de son (trop) narcissique confrère Alexandre Dumas. Nous pourrions donc affirmer en guise de boutade que c'est bien notre époque marquée sans doute encore bien plus que le premier XIX<sup>ème</sup> siècle par l'incomplétude ou la solitude de l'homme moderne qui est allée au-devant de l'esthétique de notre auteur. Osons par ailleurs soutenir la légitimité d'une lecture dite allégorique, complément à une lecture philologique, deux pôles épistémologiques travaillant en synergie selon la définition proposée par Antoine Compagnon :

Il existe deux manières d'aborder un sujet en littérature : la première, que l'on qualifiera d'allégorique, consiste à interroger les textes depuis notre présent [...] l'autre chemin, plutôt philologique [...] tente de restituer un texte à son propre présent<sup>29</sup>.

Narrativité incomplète, victoire esthétique *a minima*, a fortiori posthume, telles seraient donc les nuances à apporter à notre postulat de départ que nous rappelons ici et que nous avons essayé de défendre tout au long de ces pages: l'unité du *Voyage en Orient* est directement et intrinsèquement liée à son caractère narratif. Au terme de nos réflexions, il nous semble par ailleurs nécessaire d'interroger la relation problématique entretenue entre deux dimensions antagonistes et exclusives : le récit -en tant que représentation de l'existence, c'est-à-dire transposition, vie au second degré- et l'accomplissement du deuil.

### 2.3 Le récit ou la vie ?

Sais-tu ce que nous faisons, nous autres, de nos amours ?... Nous en faisons des livres pour gagner notre vie<sup>30</sup>.

A travers Restif de la Bretonne, Nerval soumet au soupçon l'acte même de transposition littéraire, ce passage de *mimesis 1* à *mimesis 2* selon la terminologie ricœurienne. Traditionnelle accusation lancée contre le roman, genre vulgaire, dira-t-on. Plus fondamentalement, dans une perspective psychanalytique, on pourrait par ailleurs envisager que tout récit, dans sa dimension dialectique et dynamique, est incompatible avec le deuil perpétuel dans lequel le mélancolique s'est résolument installé. S'inscrire dans la narrativité représenterait en effet une forme de profanation à l'égard de cette perfection à laquelle le sujet, fixé au narcissisme primaire, ne peut renoncer. La tentation représentée par la narrativité: inscription dans la chronologie, dans la matière, s'apparenterait ainsi à une tentative avortée consistant à amorcer ce que Freud nomme

---

<sup>29</sup> Antoine Compagnon, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 109<sup>ème</sup> année*, Collège de France, Paris, mars 2010, p. 863.

<sup>30</sup> *NPI II*, p. 1021.

le *travail* du deuil. Or, ainsi que le précise Antoine Compagnon commentant le *Journal de deuil* de Roland Barthes :

Céder au récit, ce serait nier l'arrêt que provoque la mort, accepter le passage du temps et donc faire son deuil<sup>31</sup>.

Nous l'avons envisagé à de multiples reprises : l'œuvre nervalienne met en confrontation une trame narrative *diurne* caractérisée par son dynamisme et des scènes *nocturnes* proches de la vision, irréductibles au sens, tendant vers l'immobilisme ou l'abstraction. Aux forces d'*éros*, libido narrative, s'oppose ce que Ferenczi nomme *thalassa*<sup>32</sup> ou le chaos, abstraction antérieure sans forme et sans mots, nuit de chagrin ou linceul dans lequel tend à s'ensevelir l'atrabilaire. Jamais, ainsi, Nerval n'accepte d'accomplir ce travail de deuil, partant de s'inscrire résolument dans une véritable *vita nuova* ou nouveau récit. L'injonction du scripteur d'*Aurélia* : « Passons à d'autres intrigues, et celle-là sera vite oubliée »<sup>33</sup> relève du vœu pieux. Raconter, c'est-à-dire dénouer le récit pour pouvoir « pass(er) à d'autres intrigues » s'apparenterait ainsi à une forme de profanation de l'objet encrypté.

Voici donc envisagées sans doute trop hâtivement les limites à apporter à une approche narrative du *Voyage en Orient* nervalien. A ces nuances appliquées à la thèse défendue, il nous faut par ailleurs associer une réflexion critique quant à la méthode d'investigation adoptée pour notre travail de recherche. En quoi, ainsi, le primat de départ accordé à la logique, à la dimension synchronique au détriment de la dimension diachronique et sémantique pourrait-il représenter un écueil potentiel, écrasement des nuances ou nivellement par le bas ?

### 3 Les limites méthodologiques.

#### 3.1 Nier l'évolution chronologique?

Envisager l'unité d'une œuvre qui se caractérise en apparence par l'exotisme, le foisonnement ou encore le dialogisme relève, nous l'avons dit, de la gageure. Plus profondément encore, en analysant le récit nervalien non pas dans sa dimension sérielle ou chronologique mais logique : déclinaison ou réalisation en *avatars* d'un archétype unique, nous courons le risque de mésestimer les évolutions -idéologiques ou psychologiques- qu'implique le passage du temps. Rappelons ainsi que notre auteur, soucieux d'alimenter un canevas narratif

---

<sup>31</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.* p. 877.

<sup>32</sup> Sándor Ferenczi, *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, précédé de *Masculin et féminin*, Paris, Payot, 2002.

<sup>33</sup> *NPI III*, p. 696.

menacé par la sclérose ou l'autotélisme, était à l'affût de toutes les informations ou innovations que le présent était à même de lui apporter. Certes, nous n'avons jamais sous-estimé cette dimension évolutive, l'inscrivant dans ce que nous avons pu nommer variables d'ajustement. Or, il reste un point d'achoppement fondamental sur lequel butte la thèse défendant l'unicité absolue de l'œuvre nervalienne : l'événement fondateur que constituerait l'entrée en folie. Comment, en effet, nier le caractère singulatif de la crise de folie de février 1841, laquelle marque une date fondamentale à la fois dans la vie et dans l'œuvre nervaliennes ? Il faut par ailleurs noter que cet événement biographique correspond à une scansion majeure dans la genèse du *Voyage en Orient* : tandis que les épisodes relatifs au trajet de Paris à Vienne furent publiés en feuilletons avant l'effondrement psychique, le reste du voyage -la matière proprement orientale- est postérieure à cette date. Est-il possible d'envisager une identité structurelle par-delà ces deux rives symboliques ? Unité d'une structure psychique dont la crise prolongée de 1841-42 ne serait que l'actualisation catastrophique ? ou alors savante manipulation de la part d'un auteur révisant le réel afin qu'il corresponde à son mythe, soucieux de rassembler les éclats composites d'une unité psychique éparse ? Il nous faut encore une fois invoquer le concept de *brisure* textuelle<sup>34</sup> : en feignant de dissimuler l'événement, résumé sous l'expression lapidaire : « Quelle catastrophe [...] »<sup>35</sup>, Nerval exhibe la faille majeure. Nous avons vu par ailleurs à quel point notre auteur était soucieux d'identifier -voire de créer de toutes pièces- des liens entre un symbolique avant (*Les Amours de Vienne*) et un après (*Pandora*).

Or, il nous semble important, à ce stade conclusif de nos investigations, d'envisager la folie nervalienne sous ses deux aspects complémentaires : l'unité absolue de la structure psychotique et le développement chronologique de la pathologie, dernier élément revêtant donc un aspect progressif. Rappelons à ce titre la mise au point salutaire effectuée par Antonia Fonyi :

Nerval était fou. Avant *Aurélia*, avant même la première crise -quand eut-elle lieu? nous ne connaissons que la date du premier séjour dans une maison de santé-, la structure psychotique est présente. Et elle est présente dans toute l'œuvre, elle la commande, la détermine et l'organise, puisque c'est une personnalité en permanent danger d'effondrement qui appelle l'écriture à son secours<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> On rappellera la définition du terme « brisure » proposée par Daniel Sangsue : « *Brisure* : -Partie brisée, cassée. Cf. brèche, cassure, faille, fente, fragment. -Articulation par charnière de deux parties d'un ouvrage de menuiserie, de serrurerie. La brisure d'un volet. Cf. joint. » On insistera surtout sur l'usage littéraire de ce terme relevant de la menuiserie: « [...] affirmer la discontinuité revient à la neutraliser et tenter de la couvrir équivaut à l'effectuer. », Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 68.

<sup>35</sup> *NPI II*, p. 230.

<sup>36</sup> Antonia Fonyi, « Nerval, territoires de la folie : de la sociocritique à la psychanalyse », *Littérature n°48, Texte contre texte*, Paris, 1982, p. 36.

Encore une fois, le (pseudo-) événement de l'entrée en folie confirme la dialectique nervalienne de l'un et du divers. Certes, ce long épisode, où le délire alterne avec les phases d'abattement prolongé qui marque les années 1841 et 42 représente bien une expérience fondatrice : nul doute, à ce titre, que notre auteur y ait puisé la fantasmagorie mystique de son style. Affirmons toutefois avec constance, à la suite d'Antonia Fonyi, thèse corroborée par la pathologie clinique, que la crise démente de 1841 ne constitue que l'actualisation d'une structure présente sans doute depuis l'enfance. Aussi, en tentant d'établir des liens en apparence artificiels entre les *Amours de Vienne* et *Pandora*, Nerval ne fait-il donc que confirmer l'unité fondamentale de son psychisme.

### 3.2 Les écueils des grilles de lecture systématiques.

Il nous a semblé important de définir, par l'analyse syntaxique, l'unicité du récit nervalien. Or, il est évident qu'il serait hautement réducteur et stérile d'identifier cette unité pour elle-même. Cédant à une interprétation réductionniste des travaux d'A.J. Greimas, on pourra craindre de réduire *ad absurdum* tous les récits à leur armature strictement logique, aboutissement stérile de ce que Paul Ricoeur nomme, non sans malice, la tentation de « réaliser le vieux rêve de faire de la linguistique une algèbre du langage »<sup>37</sup>. On pourra également redouter, dans une perspective psychocritique, que l'unité syntaxique ne soit établie qu'au nom d'un seul but: reconstituer un « mythe personnel » vérifiable de surcroît en « comparant l'œuvre et la vie vécue par le moi social »<sup>38</sup> ainsi que nous y invite Charles Mauron, indépendamment des mérites qu'on peut reconnaître par ailleurs à sa méthode. Quête de l'absurde consistant à prouver au terme de laborieuses recherches que Nerval était un « cas » exemplaire de psychose ou de psychose circulaire, structure psychique que partage (malheureusement) un centième de la population mondiale ! Nous avons tâché de nous prémunir de tels écueils en insistant sur l'étroite corrélation entre les structures psychiques -relevant de ce que Ricoeur intitule la préfiguration- la mise en intrigue (configuration) et l'élaboration d'un art poétique paradoxal (refiguration), nous inscrivant résolument dans ce « retour au texte »<sup>39</sup> que préconisait naguère Jacques Bony. Rappelons encore une fois qu'à nos yeux, c'est bien le matériau littéraire configuré qui constitue l'enjeu premier de nos travaux d'investigation. La composition de notre exposé entend en effet reconstituer, rappelons-le, un arc herméneutique singulier initié par un appel de l'existant à destination d'une logique narrative et s'achevant par la mise au jour d'un

---

<sup>37</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit 2*, op. cit., p. 100.

<sup>38</sup> Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1964, p. 227.

<sup>39</sup> Jacques Bony, op. cit., p. 15.

art poétique paradoxal : la rhapsodie narrative. C'est bien en effet dans une assomption esthétique -certes parcellaire- que s'achève l'arc herméneutique narratif nervalien, amorce d'une sublimation par l'art, ouverture vers la possibilité d'une transcendance.

### 3.3 Une méthode transposable ?

La méthode -résolument logique- que nous avons appliquée à l'analyse du *Voyage en Orient* nervalien : dialectique entre archétype et actualisation, articulation de la narratologie structuraliste à l'herméneutique ricoeurienne, pourrait-elle être transposée à l'analyse d'œuvres d'autres auteurs ? Si oui, au prix de quelles adaptations ?

Il nous a ainsi semblé manifeste -et telle est la raison première de ce travail de recherche- que la dialectique de l'un et du divers, de l'unité et du chaos, se déclinait à tous les niveaux de l'œuvre nervalienne : psychanalytique, syntaxique, politique, etc... Nous avons pu, par ailleurs, considérer que ce clivage systématique pouvait trouver ses origines dans l'incroyable fixité de la structure psychotique, laquelle informe pour ainsi dire toute l'œuvre.

Or, identifier une semblable unité chez d'autres auteurs ne relèverait-t-il pas de l'aporie, participant de ce réductionnisme abstrait dont nous avons toujours voulu nous soustraire dans l'analyse du récit nervalien ? Ne serait-il pas ainsi éminemment artificiel de vouloir de toute force reconstituer au prix d'une synthèse établie brutalement tel mythe convenu ou telle phrase narrative stéréotypée ? L'impressionnisme « littéraire » dont on aura voulu s'écarter serait alors remplacé par un formalisme stérilisant. Au demeurant, appel est encore une fois lancé à la sagacité des chercheurs, chaque œuvre méritant sans nul doute l'innovation d'une méthode à chaque fois singulière. Au reste, de telles tentatives innovatrices -non pas invention d'une méthode globale d'analyse mais adaptation à la singularité de chaque texte ou auteur- ne sont pas neuves : rappelons à ce titre les inoubliables « microlectures » de Jean-Pierre Richard ou encore les textanalyses de Jean-Bellemin Noël.

# Bibliographie<sup>1</sup>

## I. Textes.

### 1. Œuvres de Gérard de Nerval.

*Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », trois tomes, 1989-1993.

### 2. Textes relatifs à l'Orient.

ANQUETIL-DU PERRON, Abraham, *Zend-Avesta, ouvrage de Zoroastre contenant les idées théologiques, physiques et morales de ce législateur, les cérémonies du culte religieux qu'il a établi, et plusieurs traits importants relatifs à l'ancienne histoire des Perses*, Paris, Editions Tiliard, 1771.

BURNOUF, Eugène de, *Commentaire sur le Yaçna, l'un des livres religieux des Parses, Tome I*, Paris, Imprimerie royale, 1833.

CASTELLAN, Antoine-Laurent, *Lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, 2de édition, Paris, Nepveu, 1820.

CHAMPFLEURY, Jules HUSSON dit, *Musée secret de la caricature*, Paris, Dentu, 1888.

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

CHEVALIER, Michel, « La Paix définitive doit être fondée par l'association de l'Orient et de l'Occident », dans *Le Globe*, 5 février 1832 (Repris par Chevalier dans *Politique industrielle et système de la Méditerranée*, Paris, aux Bureaux du *Globe*, 1832, pp. 124-127)

COMBES, Edmond, TAMISIER, Maurice, *Voyage en Abyssinie, dans le pays des Galla, de Choa et d'Ifat, T.3*, Paris, Desessart, 1838.

DU CAMP, Maxime, *Souvenirs et paysages d'Orient*, Paris, Arthus-Bertrand, 1848.

FAVART, Charles-Simon, *Soliman Second ou les trois sultanes, comédie en trois actes et en vers*, Paris, Didot, 1772.

FORBIN, Auguste de, *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*, Paris, Delaunay, 1819.

GASPARIN, Valérie Boissier, comtesse de, *A Constantinople*, Paris, Lévy, 1867.

---

<sup>1</sup> Il n'est pas douteux que la distinction entre « textes » ou littérature dite primaire et « études » ou littérature secondaire ne présente un aspect relativement artificiel. En effet, bien souvent, en particulier en ce qui concerne la littérature viatique, métagénérique par excellence, l'œuvre fait office de commentaire. Nous avons toutefois tenu à établir cette distinction dans une perspective historique : l'époque postérieure (textes modernes) porte globalement un regard critique sur l'époque antérieure (textes anciens) non sans méconnaître les limites d'une telle dichotomie. Il s'agit également pour des raisons pratiques de faciliter la démarche du lecteur en lui proposant des entrées assez aisément identifiables.

GAUTIER, Théophile, *Constantinople*, Paris, Lévy, 1853.

HAMMER (Von) Joseph, *Contes inédits des mille-et-une nuits*, (trad. G.S. Trébutien), Paris, Dondey-Dupré, 1828.

HERBELOT (D') DE MOLAINVILLE, Barthélémy, *Bibliothèque orientale ou dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient* [1697], continuée par le P. Claude de Visdelou et Antoine Galland, Maestricht, La Haye, 1776-1779.

HUGO, Victor, Préface des *Orientales*, « Poésie » I, Gallimard.

JOANNE, Adolphe, ISAMBERT, Emile, *Itinéraire de l'Orient*, Hachette, Paris, 1861.

LAJARD, Félix, *Recherches sur les cultes, les symboles, les attributs et les monuments figurés de Vénus en Orient et en Occident, premier mémoire*, Paris, Bourgeois-Maze, 1837.

LAJARD, Félix, *Troisième mémoire, mémoire sur le taureau et le lion considérés comme attributs caractéristiques de Vénus, en Orient et en Occident*, Paris, Bourgeois-Maze, 1837.

LAMARTINE, Alphonse de, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un Voyage en Orient*, éd. de Sophie Basch, Paris, Gallimard, [1835], 2011.

LAMARTINE, Alphonse de, *Nouveau Voyage en Orient* [1851-1853], *Œuvres complètes*, t. XXIII, Paris, chez l'auteur, 1863.

LANE, Edgar, William, *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 2 tomes, London, Cambridge editions, 1836.

MICHAUD, Jean-François, POUJOULAT, Baptistin, *Correspondance d'Orient*, «Tome VI» Paris, Ducollet, 1834.

MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, « Recherches sur les aliénés en Orient. Notes sur les établissements qui leur sont consacrés à Malte (île de), au Caire (Egypte), à Smyrne (Asie-Mineure), à Constantinople (Turquie) », *Annales médico-psychologiques*, t.1 1843.

POUQUEVILLE, François, *Voyage en Morée, à Constantinople et en Albanie*, tome premier, Gabon éditeur, 1805.

SAVARY, Claude, *Le Coran traduit de l'arabe, accompagné de notes, précédé d'un abrégé de la vie de Mahomet, tiré des écrivains orientaux les plus estimés*, Paris, Dufour, 1782-83.

SILVESTRE DE SACY, Antoine-Isaac, *Mémoires sur diverses antiquités de la Perse*, Paris, Imprimerie nationale exécutive du Louvre, 1793.

SILVESTRE DE SACY, Antoine-Isaac, « Vie du calife Hakem », *Exposé de la religion des Druzes*, tome 1, Paris, Imprimerie royale, 1838.

THEVENOT (De), Jean, *Relation d'un voyage fait au levant*, Paris, Editions Louis Bilaine, 1664.

UBICINI, Abdolonyme, *Lettres sur la Turquie*, Paris, Dumaine, 1853.

UBICINI, Abdolonyme, *La Turquie actuelle*, Paris, Hachette, 1855.

URBAIN, Ismaÿl, *Voyage d'Orient suivi de Poèmes de Ménilmontant et d'Égypte*, éd., notes et postf. Philippe Régnier (éd., notes et postf.), Paris, L'Harmattan, 2007.

VOILQUIN, Suzanne, *La Saint-simonienne en Égypte*, Paris, Sauzet, 1866.

VOLNEY, Constantin-François CHASSEBOEUF DE LA GIRAUDAIS dit, *Voyage en Syrie et en Égypte pendant les années 1783-84 et 85*, Tome I, Paris, Volland, 1787.

### 3. Autres œuvres.

AMPERE, Jean-Jacques, *Ballanche*, Paris, A. René et Cie éditeur, 1848.

AUGUSTIN d'HIPPONE dit SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions 11, 18, 23*, « Bibliothèque augustinienne », t. 14, 1962.

BALLANCHE, Pierre-Simon, « Formule générale de tous les peuples, appliquée à l'histoire du peuple romain. Premier fragment », *Revue de Paris*, première série, tome 163, Paris, mai 1829.

BALZAC, Honoré de, « Mémoires de deux jeunes mariés », *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1855.

BAUDELAIRE, Charles, « Du Vin et du Haschich », *Petits poèmes en prose, Les Paradis artificiels*, Paris, Lévy, 1869, pp. 351-383.

BAUDELAIRE, Charles, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, pp. 406-420.

BAUDELAIRE, Charles, « L'École païenne », *Semaine théâtrale*, 22 janvier 1852, *Œuvres complètes*, Paris, Bibl. de la Pléiade, T. II, p. 44-49.

BAUDELAIRE, Charles, « Notes diverses sur l'art philosophique », I, *Œuvres*, Pléiade, 1975, t. II, p. 606.

CHAMPFLEURY, Jules HUSSON dit, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Genève, Slatkine, 1968, (réimpr. de l'éd. de Paris, 1861).

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai sur les révolutions*, *Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Lefèvre, 1836.

COMTE, Auguste, « Considérations sur le pouvoir spirituel, (1826) », *Du pouvoir spirituel*, Paris, Poche, 1978, pp. 34-75.

CONDILLAC, Etienne Bonnot de, « Grammaire », *Œuvres complètes*, T. 8, Paris, Dufart, 1803.

COUSIN, Victor, *Cours de philosophie*, Paris, Fayard, 1991.

DE LA METHERIE, Jean-Claude, *Considérations sur les êtres organisés. Tome premier*, Paris, Imprimerie de H. L. Perronneau, 1804.

DUPUIS, Charles, « Traité des mystères II », *Origine de tous les cultes ou religion universelle, Tome 2*, Paris, Agasse, 1795.

EICHTHAL (d'), Gustave, URBAIN, *Lettres sur la race noire et sur la blanche*, Paris, Paulin, 1839.

ENFANTIN, Barthélémy-Prosper, *2<sup>e</sup> Enseignement d'Enfantin*, 30 nov. 1831, *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, Paris, 1865-1878, t. XIV.

ESQUIROL, Jean-Etienne Dominique, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J.-B. Baillière, 2 tomes, 1838.

FLAUBERT, Gustave, « Lettre du 21-22 août 1846 », *Correspondance*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 307.

FLAUBERT, Gustave, « Lettre du 13 mars 1850 à Louis Bouilhet. », *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1973, p. 606.

FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine, deuxième édition*, Paris, Charpentier, 1874.

GAUTIER, Théophile, « Le Panthéon, peintures murales », *L'Art moderne*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, pp 1-94.

GAUTIER, Théophile, *Souvenirs du romantisme*, Paris, Seuil, [1872], 1996.

GUILLEMAIN DE SAINT-VICTOR, Louis, *Recueil précieux de la Maçonnerie adonhiramite*, éd. Philareste, Philadelphie, 1785.

HUGO Victor, *Œuvres complètes, Cromwell, Hernani*, Paris, Librairie Ollendorff, 1912, [Volume 23] - Théâtre, tome I.

LAMARTINE, Alphonse de, *Le Dernier Chant du pèlerinage d'Harold*, X,v, *Œuvres complètes*, Paris, chez l'auteur, 1863.

LEROUX, Pierre, *De l'individualisme et du socialisme* [1833], Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1996.

LEROUX, Pierre, REYNAUD, Jacques, *Encyclopédie nouvelle, dictionnaire philosophique, scientifique, littéraire et industriel, tome huitième*, Paris, Gosselin, 1842.

LISZT, Franz, *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie*, Paris, Bourdilliat, 1859.

MAGNIN, Charles, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne*, Paris, Eudes, [1838], 1868.

MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe*, Paris, Lévy, 1852.

MAINDRON, Ernest, *Marionnettes et Guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Editions Félix Juven, 1900.

MALEBRANCHE, Nicolas, « Premier entretien », *Œuvres de Malebranche*, éd. de Jules Simon, Tome 1, Paris, Charpentier, 1871, pp. 1-45.

MARX, Karl, *Dix-huit Brumaire de L. Bonaparte* (1851) éd. Raymond Huard, traduction Gérard Cornillet, Paris, Messidor-éditions sociales, « Essentiel », 1982.

MAURY, Alfred, *La Magie et l'astrologie*, Paris, Didier, 1861.

MICHELET, Jules, *Le Peuple*, Paris, Editions Garnier-Flammarion, 1974 (1<sup>ère</sup> édition 1846).

MIGNET, François-Auguste, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Didot, 1824, t. I.

MILTON John, *Le Paradis perdu*, Paris, 1965, Aubier-Montaigne, trad. Pierre Messiaen, III, 53-55, *Complete Poetical Works*, edited by Douglas Bush, Harvard University, Boston, 1965.

MORE, Thomas, *L'Utopie*, édition et traduction d'André Prévost, Marne, 1978.

MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, *De l'Identité de l'état de rêve et de la folie*, *Annales médico-psychologiques*, 1855, Troisième série, vol.1.

MOREL, Benedict-Augustin, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, Jean-Baptiste Baillière, 1857.

NIL D'ANCYRE, *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, §13, trad. M.G. Guérard, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n°403, 1994, p. 153-154.

NODIER, Charles, *La Fée aux miettes*, Bruxelles, Méline, 1832.

NODIER, Charles, « Du Fantastique en littérature », *Rêveries littéraires, morales et fantastiques*, Bruxelles, Méline, 1832.

NODIER, Charles, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », *Bulletin du bibliophile*, suppl. aux numéros 21 et 23, nov. 1835, Paris, Techener, pp. 19-20.

NODIER, Charles, « Les marionnettes », *Nouvelles suivies de Fantaisies d'un dériseur sensé*, Paris, Charpentier, 1860, pp. 385-432.

ORIGENE, *Homélie sur Saint-Luc*, XXXVIII, §6, trad. H. Crouzel, F. Fournier et P. Périchon, Paris, Cerf, [1962], 1998.

PINEL, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, Brosson, 1809.

POE Edgar, « La Genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Lévy Frères, 1871, p. 360.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Folio, Poche, Paris, 1978.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Cinquième partie, Paris, Firmin Didot, 1843.

SEGUR (de), Louis-Philippe, « Pensées et lettres du maréchal prince de Ligne », *Mémoires, souvenirs et anecdotes par M. le comte de Ségur*, tome 2, Paris, Didot, 1859.

THIERRY, Augustin, *Dix ans d'études historiques*, troisième édition, revue et corrigée, Paris, éditions Tossier, 1839 (1<sup>ère</sup> édition 1835).

THIERRY, Augustin, *Lettres sur l'histoire de France, pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*, sixième édition revue et corrigée, Paris, Éditions Tossier, 1839 (1<sup>ère</sup> édition 1827).

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, « Tome III », Paris, Gosselin, 1840.

ZOLA, Emile, *Nana*, Ed. Henri Mitterrand, Paris, « Folio » classique, [1880], 2002.

## **II. Littérature secondaire<sup>2</sup>**

### **1. Narratologie/poétique.**

ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984.

ARISTOTE, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation par Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, repris dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp 7-57.

BARTHES, Roland, « Discussion », *Prétextes, Colloque de Cérisy-la-salle*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1978, pp. 224-240.

BERARDIER DE BATAUT, François-Joseph, *Essai sur le récit ou entretien sur la manière de raconter*, Paris, Berton, 1776.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

CALVINO, Italo, *La Machine littéraire*, trad. M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, 1984.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, 2004.

---

<sup>2</sup> Nous aurions pu tenter d'isoler sous une rubrique particulière les travaux relatifs à l'orientalisme. Or, ce choix aurait été malaisé pour au moins deux raisons. D'une part, car il aurait fallu considérablement appauvrir le corpus consacré à la critique nervalienne ; d'autre part, car, bien souvent, la critique dite orientaliste dépasse largement le strict commentaire d'ouvrages relatifs à l'Orient. En effet, en particulier outre-atlantique, l'orientalisme tel qu'Edward Saïd a pu le définir a contribué à l'émergence des études post-coloniales, impliquant du même coup une dimension idéologique et philosophique. La limite entre angle historique, idéologique ou philosophique au sens large du terme, est dès lors malaisée à établir.

COMPAGNON, Antoine, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 109<sup>e</sup> année*, Collège de France, Paris, mars 2010, pp. 863-885.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduction Par Myriam Bouzaher 1985), Grasset, 1979.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

GREIMAS, Algirdas-Julien, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, cité dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 86.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le texte littéraire non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte, 1, Toronto, Trinity College*, 1982, pp. 15-34.

KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966.

KIBEDI VARGA, Aron, « Le Récit postmoderne », *Situation de la fiction, Littérature n°77*, Paris, Seuil, 1990, pp. 3-22.

MINK, Louis-Otto, « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History*, New York, Harper and Row, 1979, pp. 541-558.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, 3 tomes, Paris, Seuil, 1983-85.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Ed. de minuit, Paris, 1963.

SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987.

SARRAUTE, Nathalie, « Le langage dans l'art du roman », texte de conférence rédigé vers 1969, *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, p. 1682.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

SCHAEFFER, Jean-Marie, DUCROT, Oswald, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Récit et identité humaine », *L'Héritage littéraire de Paul Ricœur*, colloque en ligne <http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=1852>.

## 2. Psychanalyse.

ANDRE, Jacques, « Préface », « Le Président Schreber, Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (*dementia paranoïdes*) décrit sous forme autobiographique », in Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2008, pp 385-404.

BELLEMIN-NOEL, Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

BERGERET, Jean, « Problème des défenses », *Psychologie pathologique théorique et clinique*, Masson, Paris, [1972], 1998, pp. 90-112.

CHOISY, Maryse, *Qu'est-ce que la psychanalyse ?*, Paris, L'Arche, 1950.

DEMANGEAT, Michel, « Mysticisme et psychanalyse », *Imaginaire & Inconscient* 2003/3 (n° 11), pp. 63-79.

DUBOR, Pierre, « Structure psychotique », *Psychologie pathologique théorique et clinique*, dir. J. Bergeret, Paris, Masson, [1972], 1998, pp. 172-199.

FERENCZI, Sándor, *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, précédé de *Masculin et féminin*, Paris, Payot, [1929], 2002.

FREUD, Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trad. fr. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, [1905], Paris, Gallimard, 1923.

FREUD, Sigmund, *Totem und Tabu, 1912-1913*, Trad. fr. *Totem et tabou*, Paris, Ed. Payot, 2001.

FREUD, Sigmund, « Les psychonévroses de défense (Essai d'une théorie psychologique de l'hystérie acquise de nombreuses phobies et obsessions et de certaines psychoses hallucinatoires) », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, [1894] 1973, pp. 1-18.

FREUD, Sigmund, *Trauer und Melancholie*, 1917, « Deuil et mélancolie » Extrait de *Métapsychologie, Sociétés*, 2004/4 n°6, pp. 7-19.

FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, 1919, trad. fr. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Galimard, 1988.

FREUD, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, trad. fr. *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010.

FREUD, Sigmund, « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (Le Président Schreber) », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2008 [1911], pp. 379-478.

GIMENEZ, Guy, « La psychothérapie des patients psychotiques hallucinés », *Cahiers de psychologie clinique* 2003/2 (n° 21), pp. 83-98.

GRUNBERGER, Bela, « Œdipe en lutte contre l'obscurantisme », in *L'Œdipe, un complexe universel*, dir. Bela Grunberger, Janine Chasseguet-Smirgel, Paris, Tchou, 1977

HOUSER, Marcel, « Aspect génétique », *Psychologie pathologique théorique et clinique*, dir. J. Bergeret, Masson, Paris, [1972], 1998, pp. 5-41.

KRISTEVA, Julia, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse* 2001/1, n°4, pp. 19-24.

LACAN, Jacques, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » (1958), *Écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 575-642.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

LATHAM-KOENIG, Jacquemine, « Mythe, roman familial et refoulement », *Analyse Freudienne Presse* 2/2003 (n° 8), p. 43.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963.

MILLER, Jacques-Alain, « Clinique ironique », *La Cause freudienne*, n° 23, février 1993, p. 5.

ROLLAND, Romain, « Lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927 », *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris, Albin Michel, 1967, pp. 264-266.

TOUSSEUL, Sylvain, article en ligne <http://www.revue-pps.org/les-logiques-de-la-psychose/>

### **3. Autres études (historique, mythocritique, romantique, philosophique, etc.).**

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, coll. «U2», 1969

AUGE, Marc, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

BEM, Jeanne, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Etude de la Tentation de Saint-Antoine*, Neuchâtel, La Baconière, 1979.

BENICHOU Paul, *L'Ecole du désenchantement*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992.

BERCHET, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient, Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIXème siècle*, Paris, Laffont, 1985.

BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BOHAC, Barbara, « Baudelaire et Liszt : le génie de la rhapsodie », *Romantisme* 2011/1 (n°151), pp. 87-99.

BOWMAN, Frank-Paul, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973.

BOWMAN, Frank-Paul, « Symbole et désymbolisation », *Romantisme*, 1985, n°50, pp. 53-60.

BREMAND, Nathalie, « Victor Considérant. Journée du 13 juin 1849 : simples explications à mes amis et à mes commettants » *Les premiers socialismes*, Bibliothèque virtuelle de l'Université de Poitiers, 2009. (URL : <http://premierssocialismes.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=440>).

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

BUISINE Alain, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma, 1998.

BUTOR, Michel, «Voyager doit être un travail sérieux.», *Le voyage et l'écriture, Romantisme*, 1972, n°4, pp. 4-19.

CELLIER, Léon, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, n°10, pp. 138-157.

CIZEK, Alexandre, « La rencontre de deux « sages » : Salomon le « Pacifique » et Alexandre le Grand dans la légende hellénistique et médiévale », *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval (littérature et civilisation)*, *Senefiance* 11, Aix-en-Provence, C.U.E.R. M.A., Université de Provence, 1982, p. 77-78

COMBES, André, « Février-Juin 1848, La République maçonnique », *L'Histoire*, n°256, juillet-août 2001, pp. 42-45.

CORBIN, Alain, *Histoire du corps 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.

CORBIN, Henry, *La Philosophie iranienne islamique aux XVIIème et XVIIIème siècles*, Paris, Buchet-Chastel, 1981.

DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

DIAZ, José-Luis, « A propos de L'Ecole du désenchantement de Paul Bénichou », *Romantisme*, Paris, 1993, n°79, pp. 91-100.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge « L'arrivée de Junie dans *Britannicus* : la tragédie d'une scène à l'autre. », *Littérature*, n°32, 1978. Violences et autorité, pp. 27-54.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « Eléments pour une géométrie des non-lieux », *Romantisme* n°1, 1971, p.187-192.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg international, 1979.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard « Idées », 1963.

ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, 3 tomes, Paris, Payot, 1978.

ENGELIBERT, Jean-Paul, GUIDEE Raphaëlle, « Actualité de l'utopie », *Utopie et catastrophe, Revers et renaissances de l'utopie (XVIème-XXIème siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 7-21.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1994 [1976].

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, NRF, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel, « Des Espaces autres, hétérotopies », *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », pp. 752-762, Paris, Gallimard, « Nrf », 1994, pp. 752-762.

FOURNEL, Paul, « Karagueuz et Guignol », *Pitres et pantins, transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, PUPS, 2007, pp. 371-382.

GAUDIN, Claude, *La Marionnette et son théâtre, le théâtre de Kleist et sa postérité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007

GERARD, Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIXe siècle. », *Romantisme*, 1998, n°100, p. 31-48.

HETZEL, Aurélie, *La Reine de Saba, des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, « Charles Magnin ou l'invention des marges du théâtre », *Pitres et pantins, transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, PUPS, 2007, p. 169-191.

JOHANSEN, Baber, « La traduction du Coran et les mantes des musulmanes », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°83-84, 1997, pp. 195-201.

JUDEN, Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Genève, Slatkine reprints, [1972]1984.

JUDEN, Brian, « Visages romantiques de Pan », *Romantisme*, 1985, n°50. « Religions et religion », pp. 27-40.

KAEGI, Pascal, « L'Orient des saint-simoniens dans les *Enseignements* d'Enfantin et *Le Globe* (E. Barrault, M. Chevalier), entre fin novembre 1831 et mi-février 1832 », *L'Orientalisme des saint-simoniens*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2006, pp. 113-129.

KLEIST (Von), Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Sillage, [1810] 2010.

LEACH, Edmund, « The legitimacy of Solomon », *Archives européennes de sociologie*, Plon, t. VII, n°1, 1966, pp. 58-101.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996.

LEMAIRE, André, « La Reine de Saba à Jérusalem », *L'Image de Salomon : sources et postérités*, actes du colloque organisé par le collège de France et la Société Asiatique, Paris, 18-19 mars 2004, éd J.-L. Baqué-Grammont et J.-M. Durand, Paris-Louvain-Dudley, Peeters, 2007, p. 45-46.

LEVALLOIS, Michel, MOUSSA, Sarga, « Introduction », *L'Orientalisme des saint-simoniens*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2006, pp. 5-11.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques, L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, t.3.

MANNHEIM, Karl, *Idéologie et utopie (Une introduction à la sociologie de la connaissance)*, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, [1929] 1956.

MANTRAN, Robert, *Histoire de la Turquie*, Paris, PUF, 1961.

MELONIO, Françoise, « 1815-1880 », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli [dir.], *Histoire culturelle de la France*, volume 3 : *Lumières et liberté. Les XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Seuil, 1998.

MOUSSA, Sarga: « Portrait du sultan », *Actes du colloque international Lamartine, Tire / Turquie*, Gertrude Durusoy dir., Izmir, Presses de l'Université EGE, 2004, pp. 243-253.

MURAT, Laure, *La Maison du docteur Blanche*, Paris, Lattès, 2001.

RACAULT Jean-Michel, « Utopie et utopisme, catastrophe et catastrophisme dans les littératures des XVIIème et XVIIIème siècles », in dir. Jean-Paul Engélibert, Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe, revers et renaissance de l'utopie (XVIème – XXIème siècles)*, La Licorne, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 25-42.

RANCIERE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RIGNOL, Loïc, « Augustin Thierry et la politique de l'histoire. Genèse et principes d'un système de pensée. », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 25 | 2002. URL : <http://rh19.revues.org/423>

SAID, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003 [1978, 1995].

SANGSUE, Daniel, *Fantômes, esprits et morts-vivants, essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Corti, 2011.

SCANU, Ada-Myriam,

[http://www.rilune.org/images/Fantastique/Litteraire//Scanu\\_Litteraturefantastique.pdf](http://www.rilune.org/images/Fantastique/Litteraire//Scanu_Litteraturefantastique.pdf)

SOURDEL, Dominique, *L'Islam*, Paris, PUF, col. « Que sais-je ? », 1968.

SPIQUEL Agnès, « Isis au XIXe siècle », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 111, n°2, 1999, pp. 541-552.

STAUDE, Wilhelm, « Iconographie de la légende éthiopienne de la Reine d'Azieb ou de Saba », *Journal de la Société des Africanistes*, 1957, tome 27 fascicule 2. pp. 139-181.

SYLVOS, Françoise, *L'Épopée du possible ou l'arc-en-ciel des utopies, 1800-1850*, Paris, Champion, 2008.

TAGUIEFF, Pierre-André, *La Couleur et le sang. Doctrines racistes à la française*, Paris, Mille-et-une nuits, 1998.

TAGUIEFF, Pierre-André « Figures de la pensée raciale », *Cités* 2008/4 (n°36), pp. 178-183.

VALERY, Paul, « La Tentation de (saint) Flaubert », « Etudes Littéraires », *Variété, Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 616-633.

#### 4. Critique nervalienne.

AUBAUDE, Camille, *Gérard de Nerval et le mythe d'Isis*, Paris, éd. Kimé, « Détours Littéraires », 1998.

AUBAUDE, Camille, *Le Voyage en Égypte de Gérard de Nerval*, Paris, éd. Kimé, « Détours Littéraires », 1998.

BARTHELEMY, Guy, *Littéarité et anthropologie dans Le Voyage en Orient de Nerval*, 1996, article en ligne <http://www.bmlisieux.com/inédits/anthropo.htm>

BASCH, Sophie, « Le Théâtre d'ombres des romantiques, Nerval, Gautier, Champfleury », in Sophie Basch et Pierre Chuvin (dir.) *Pitres et pantins, transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, PUPS, 2007, pp. 249-285.

BASCH, Sophie, « Lorely à Constantinople. Les origines iconographiques de la Pandora de Nerval », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/4 Vol. 111, pp. 869-889.

BEM, Jeanne, « Feu, parole et écriture dans la « Pandora » de Nerval », *Romantisme*, 1978, n°19, pp. 13-24.

BONNAT, Jean-Louis, « Gérard de Nerval, un précurseur du « stade du miroir » ». (ou l'irraison de la psychose, au service de la raison du gouvernement politique, « Le Roi de Bicêtre »), *Cliniques méditerranéennes*, 2001/2 (n° 64), pp. 273-284.

BONNET, Henri, « Nerval et le théâtre d'ombres », *Romantisme*, 1972, n°4. «Voyager doit être un travail sérieux.», pp. 54-64.

BONNET, Henri, « Vienne dans l'imagination nervalienne », *RHLF*, mai-juin 1972, n°3, pp.461-488.

BONNET, Henri, « Gérard de Nerval et la Bible : la quête d'une nouvelle alliance », *La Bible en littérature*, Actes du colloque international de Metz, Université de Metz, Cerf, 1996, pp. 13-28

BONY, Jacques, *Le Récit nervalien*, Paris, Corti, 1990.

BRIX, Michel, PICHOS, Claude, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995.

BRIX, Michel, *Les Déesses absentes, Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Paris, Klincksieck, 1997.

BRIX, Michel, « Voix et lumières des confins, Nerval et Towianski », *Czeslaw Milosz's Readings* (Česlovo Milošo Skaitymai, issue: 4 / 2011), pp. 183-198.

BRIX, Michel, « Nerval et les anamorphoses de l'Orient », in *Clartés d'Orient* (actes du colloque de Paris VIII / Vincennes de juin 2002), dir. Jean-Nicolas Illouz et Claude Mouchard, Paris, Laurence Teper, 2004, p. 171-191.

BRIX, Michel, *Nerval: Glanes et miettes de presse*, Paris, Champion, 2013.

BRIX, Michel, CLEMENS, Jacques, *Genèse de «Pandora»*, Namur, Presses universitaires, «Études nervaliennes et romantiques», 2005.

CELLIER, Léon, « Le dossier « Pandora » », *Romantisme*, 1976, n°12, pp. 85-93.

CHAMARAT-MALANDAIN, Gabrielle, *Nerval ou l'incendie du théâtre*, Paris, Corti, 1986.

CHAMBERS, Ross, *Gérard de Nerval et la poésie du voyage*, Paris, Corti, 1969.

DURRY, Marie-Jeanne, *Nerval et le mythe*, Paris, Flammarion, 1956.

FONYI, Antonia, « Nerval, territoires de la folie : de la sociocritique à la psychanalyse », *Littérature* n°48, *Texte contre texte*, Paris, 1982, pp. 36-56.

FONYI, Antonia, « Histoires d'un amour erratique. Matériau psychotique et errances narratives dans le récit nervalien », *Gérard de Nerval. Les Filles du feu, Aurélia*, SEDES, 1997, pp. 161-169.

GILLES-GLATIGNY, Sandra, *Configurations mythologiques dans Les Chimères et Aurélia de Gérard de Nerval, Narrativité et pluralité du lyrisme nervalien*, Thèse de littérature comparée sous la direction de Pierre Brunel, Paris 4, Sorbonne nouvelle, 2006.

HURE, Jacques, « Théâtres à Constantinople : le jeu de l'ambiguïté », *Cahiers Gérard de Nerval* (« Nerval et le théâtre »), 1986, n°9, p. 31-39.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, « Nerval : d'un théâtre à l'autre », *Clartés d'Orient, Nerval ailleurs*, Paris, Teper, 2004, pp. 99-133.

JEANNERET, Michel, « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Romantisme*, 1980, n°27. *Déviances*, pp. 59-75.

JEANNERET, Michel, *La Lettre perdue, Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978.

JEANNERET, Michel, « Trois versions de la folie », *Gérard de Nerval, Les Filles du Feu, Aurélia, Soleil Noir*, 1997, p. 149-169.

LECUYER, Sylvie, *Pandora et autres récits viennois*, Paris, Champion, 2014.

LECUYER, Sylvie, <http://www.sylvie-lecuyer.net/lagenealogiefant.html>

MILNER Max, « Préface » in Michel Brix, *Les Déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Paris, Klincksieck, pp. 7-11.

MIZUNO, Hisashi, *Nerval, l'écriture du voyage, l'expression de la réalité dans les premières publications du Voyage en Orient et de Lorely*, Paris, Champion, 2003.

NEE, Patrick, « De quel voile s'enveloppe le *Voyage en Orient* de Nerval ? », *Littérature* 2/2010 (n°158), pp. 75-91.

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

SYLVOS, Françoise, *Nerval ou l'antimonde, discours et figures de l'utopie, 1826-1855*, Paris, L'Harmattan, 1997.

# Index des noms de personnes et de personnages.

- ABDEL-KADER (émir algérien), 120  
ABDUL-MEDJID 1<sup>e</sup> (sultan ottoman), 13, 21, 45, 80, 114, 120, 129, 266, 290, 298, 300, 302, 303, 307, 438, 440, 448, 456, 475, 481, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 505, 506, 508, 509, 514, 515, 516, 517, 535, 574, 575  
ACLIMA (sœur de Kaïn), 269, 271, 340, 515  
ADAM (le premier homme), 9, 15, 18, 29, 36, 40, 56, 62, 63, 121, 123, 145, 180, 188, 192, 194, 199, 219, 250, 269, 271, 284, 362, 372, 448, 575, 578  
ADAM, Jean-Michel., 9, 15, 18, 29, 36, 40, 56, 62, 63, 121, 123, 145, 284, 372, 575, 578  
ADONAI (Dieu des Hébreux), 57, 58, 106, 110, 139, 148, 150, 151, 153, 154, 156, 158, 161, 177, 224, 230, 231, 235, 236, 242, 253, 255, 269, 270, 274, 318, 325, 408, 429, 430, 433, 551  
ADONIRAM (Figure tutélaire de la franc-maçonnerie), 5, 9, 12, 30, 31, 35, 36, 37, 42, 43, 45, 47, 48, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 77, 106, 110, 111, 115, 117, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 166, 168, 176, 178, 182, 187, 188, 212, 214, 218, 219, 221, 225, 227, 228, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 270, 273, 274, 282, 300, 307, 308, 315, 318, 352, 353, 388, 395, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 415, 423, 425, 427, 430, 432, 436, 477, 479, 487, 494, 505, 515, 534, 559, 612  
ALBOUY, Pierre., 377  
AMPERE, Jean-Jacques, académicien et orientaliste., 186  
ANDRE, Jacques., 347, 348, 581  
ANQUETIL-DU PERRON, Abraham (orientaliste), 298, 311, 312  
ANTOINE LE GRAND (dit SAINT-ANTOINE), fondateur du monachisme., 112, 374, 375, 411, 417, 419, 421, 435, 594, 599  
APPIUS (Personnage de *Virginie*), 186  
APULEE (Auteur romain), 116, 174, 339, 346, 418, 503  
ARISTOTE (philosophe), 30, 36, 139, 287, 305, 579, 583  
AUBAUDE, Camille., 9  
AUCLER, Quintus. (Illuminé), 26, 137, 172, 175, 177, 203, 318, 368, 387, 501  
AUGE, Marc., 20, 438, 516, 519  
AUGUSTIN d'HIPPONE dit SAINT AUGUSTIN. (Philosophe), 55, 141, 142, 167, 170, 171, 172, 185, 191, 207, 225, 384, 396, 492, 538, 556, 579, 580, 595, 596, 602  
BAKHTINE, Mikhaïl., 62, 150, 223, 460, 473, 474, 475  
BALKIS, (reine de Saba)., 6, 21, 30, 36, 37, 45, 47, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 106, 109, 110, 112, 115, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 162, 175, 178, 198, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 236, 241, 242, 243, 245, 248, 253, 255, 257, 264, 266, 273, 290, 298, 299, 300, 306, 308, 315, 352, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 401, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 492, 515, 517, 533, 574, 601, 602, 613  
BALLANCHE, Pierre-Simon. (Philosophe), 162, 164, 171, 172, 174, 186, 193, 259, 263, 267, 277, 395, 563, 579, 593  
BALZAC, Honoré de. (Romancier), 188, 201, 206, 239, 289  
BARTHELEMY, Guy., 21, 98, 438  
BARTHES, Roland., 18, 50, 60, 127, 215, 279, 287, 288, 326, 570, 585, 587

BASCH, Sophie., 12, 459, 468, 476, 539, 592, 603

BAUDELAIRE, Charles. (Poète), 47, 63, 77, 134, 166, 178, 214, 407, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 423, 444, 527, 595, 599

BELLEMIN-NOEL, Jean., 16, 514, 515, 525, 584

BEM, Jeanne., 417, 418, 539

BENICHO, Paul., 167, 600

BENONI. (Disciple d'Adoniram), 52, 54, 57, 59, 128, 146, 147, 231, 243, 246, 247, 274, 395

BERARDIER DE BATAUT, François-Joseph. (Philosophe), 30

BERCHET, Jean-Claude., 11, 197, 580

BERGERET, Jean., 262, 320, 322, 328, 331, 512, 598, 599

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri. (Ecrivain), 522, 533

BHABHA, Homi., 447

BIETRY, Laurent. (Industriel), 564, 565

BOCAGE, Paul. (Ecrivain), 393

BOHAC, Barbara., 527

BONAPARTE, Louis-Napoléon. (Prince-Président, puis empereur), 168, 188, 200, 212, 214, 216, 219, 221, 233, 393

BONAPARTE, Napoléon. (Empereur), 120, 168, 178, 183, 187, 189, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 212, 213, 214, 216, 217, 219, 221, 226, 230, 233, 234, 275, 309, 393, 394, 407, 424, 433, 543, 547, 549, 550, 557, 595

BONNAT, Jean-Louis., 355, 357

BONNET, Henri., 157, 390, 460, 545

BONY, Jacques., 10, 11, 14, 128, 252, 260, 268, 293, 306, 426, 551, 589

BOOTH, Wayne., 15, 124, 125, 209

BORAK. (Jument sacrée), 116

BOWMAN, Frank-Paul., 118, 119, 200, 202, 205

BREMAND, Nathalie., 216

BRISACIER. (Personnage créé par Nerval), 49, 74, 104, 186, 192, 246, 289, 329, 351, 500, 562

BRIX, Michel., 8, 23, 81, 134, 192, 244, 247, 252, 347, 393, 539, 552, 605

BRUNEL, Pierre., 299, 376, 604

BUGEAUD, Thomas. (Maréchal de France), 120, 465

BUISINE, Alain., 66, 68, 69, 281

BURNOUF, Eugène de. (Orientaliste), 312, 492

BUTOR, Michel., 46, 572

BYRON, Noël, dit Lord. (Poète et dramaturge), 134, 271

CAGLIOSTRO, JOSEPH BALSAMO, dit. (Illuminé), 179, 454

CAIN, ou KAIN. (Personnage biblique), 31, 45, 117, 127, 139, 148, 150, 153, 155, 176, 180, 215, 219, 228, 230, 249, 250, 251, 253, 263, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 278, 300, 340, 362, 371, 405, 406, 430, 431, 551, 612

CALVINO, Italo., 585

CARAGUEUZ. (Marionnette phallique), 6, 12, 13, 14, 21, 35, 45, 47, 48, 101, 113, 120, 129, 290, 292, 298, 300, 301, 302, 307, 325, 340, 436, 438, 440, 443, 445, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 472, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 500, 516, 517, 525, 574, 575, 614

CASTELLAN, Antoine-Laurent. (Voyageur), 92, 93, 99

CATHERINE DE MEDICIS. (Reine), 501

CATHERINE II de Russie. (Impératrice), 192, 496, 513, 561, 562, 563

CAZOTTE, Jacques. (Ecrivain), 117, 155, 174, 181, 220, 294, 375, 387, 560

CELLIER, Léon., 133, 248

CHAMBERS, Ross., 9

CHAMPFLEURY, Jules HUSSON dit. (Ecrivain), 43, 88, 120, 138, 174, 290, 423, 457, 459, 461, 463, 464, 467, 473, 484, 516, 573, 603

CHARPENTIER, Gervais. (Editeur), 8, 44, 458, 578

CHATEAUBRIAND, François-René de. (Ecrivain), 11, 21, 65, 71, 73, 97, 98, 118, 121, 173, 197, 211, 297, 301, 307, 439, 442, 466, 494, 496, 516

CHENAVARD, Paul. (Peintre), 195

CHEVALIER, Michel. (Economiste, homme politique), 198, 229, 376, 381

CHOISY, Maryse., 435

CIZEK, Alexandre., 408

COLONNA, Francesco. (Dominicain), 402, 482, 508

COLONNA, Vincent., 20, 290, 305, 517, 524

COMBES, André, 221

COMPAGNON, Antoine., 586, 587

COMTE, Auguste. (Philosophe), 223

CONDILLAC, Etienne Bonnot de. (Philosophe), 50, 51

CORBIN, Alain, 13, 19, 75, 102, 107, 399, 442, 446, 490

COUSIN, Victor. (Homme politique), 119, 182, 233, 234

CREMIEUX, Adolphe. (Homme politique), 221

DARAZI. (Propagateur du drusisme), 176

- DE LA METHERIE, Jean-Claude.  
(Philosophe), 399
- DEBURAU, Gaspard. (Mime), 291, 471
- DEMANGEAT, Michel., 323
- DIAZ, José-Luis., 21, 98, 167
- DOUBROVSKY, Serge., 12, 329, 438
- DU CAMP, Maxime, 12, 21, 88, 442, 446,  
466, 486, 498
- DUBOR, Pierre., 262, 270, 328
- DUMAS, Alexandre. (Ecrivain), 44, 49, 120,  
203, 239, 255, 325, 386, 392, 479, 480, 516,  
530, 541, 548, 568, 584, 586
- DUPUIS, Charles. (Philosophe), 164, 367
- DURAND, Gilbert., 376
- DURRY, Marie-Jeanne., 12
- ECO, Umberto., 19, 124, 135, 292, 463, 570
- ELIADE, Mircea., 312, 313, 377, 507, 508
- ENFANTIN, Barthélémy-Prosper. (Ecrivain,  
homme politique), 229, 230, 381, 382, 427,  
465, 594, 601
- ENGELIBERT, Jean-Paul., 166, 205, 224,  
236, 430, 602
- ESQUIROL, Jean-Etienne Dominique.  
(Aliéniste), 76, 77
- FAUST. (Personnage du drame de Goethe),  
22, 150, 181, 281, 293, 353, 367, 418, 452,  
566
- FAVART, Charles-Simon. (Dramaturge), 501
- FEE AUX MIETTES, la. (Personnage inventé  
par Nodier), 299, 374, 375, 379, 392, 407,  
411, 412, 413, 435, 595
- FERENCZI, Sándor., 319, 587
- FEROUER. (Le double), 6, 21, 38, 270, 290,  
298, 300, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 313,  
314, 315, 317, 318, 319, 323, 324, 325, 329,  
330, 332, 334, 335, 336, 337, 340, 341, 342,  
348, 349, 351, 352, 353, 354, 358, 360, 361,  
362, 367, 369, 371, 372, 377, 436, 515, 517,  
574, 575, 613
- FLAUBERT, Gustave. (Ecrivain), 6, 12, 88,  
111, 112, 200, 281, 295, 306, 326, 374, 375,  
376, 377, 410, 411, 416, 417, 418, 419, 421,  
422, 435, 442, 446, 447, 498, 599, 603, 613
- FONYI, Antonia., 16, 23, 27, 28, 32, 49, 134,  
247, 252, 263, 272, 273, 431, 512, 588, 589
- FORBIN, Auguste de. (Peintre, écrivain,  
archéologue), 346
- FOUCAULT, Michel., 76, 78, 171, 223, 459,  
519, 522, 552
- FOURNEL, Paul., 462
- FREUD, Sigmund., 23, 27, 39, 46, 76, 108,  
112, 184, 238, 239, 240, 242, 243, 246, 250,  
272, 274, 275, 278, 296, 299, 308, 309, 310,  
313, 314, 315, 316, 317, 319, 321, 322, 323,  
324, 331, 332, 335, 336, 347, 361, 369, 371,  
415, 510, 513, 514, 543, 544, 549, 581, 586,  
598, 599
- GAUDIN, Claude., 292, 460
- GAUTIER, Théophile. (Ecrivain), 12, 21, 43,  
92, 93, 95, 98, 138, 178, 183, 195, 216, 217,  
218, 302, 374, 382, 393, 457, 459, 461, 464,  
466, 467, 468, 470, 473, 476, 480, 484, 486,  
496, 497, 498, 499, 504, 506, 507, 516, 526,  
536, 550, 568, 569, 603
- GENETTE, Gérard., 11, 56, 60, 130, 140, 143,  
209, 532
- GERARD, Alice, 226
- GILLES-GLATIGNY, Sandra., 376
- GIMENEZ, Guy., 246, 575
- GLEYSRE, Charles. (Peintre), 299, 379
- GOETHE, Johann Wolfgang von. (Ecrivain),  
22, 150, 265, 313, 444, 452, 530, 562, 579
- GREIMAS, Algirdas-Julien., 149, 284, 285,  
287, 299, 365, 372, 436, 576, 589
- GREVISSE, Maurice., 435
- GRUNBERGER, Bela., 28, 252, 598
- GUILLEMAIN DE SAINT-VICTOR, Louis.  
(Ecrivain), 158, 175
- HAKEM. (Calife), 5, 13, 35, 37, 41, 43, 45,  
47, 48, 51, 56, 57, 58, 61, 77, 103, 107, 109,  
121, 129, 133, 166, 167, 168, 175, 176, 178,  
180, 182, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 199,  
200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 210,  
212, 213, 214, 220, 222, 223, 224, 234, 236,  
238, 239, 244, 245, 256, 257, 258, 259, 261,  
262, 264, 265, 273, 274, 275, 276, 279, 281,  
282, 290, 291, 300, 307, 308, 310, 311, 314,  
315, 316, 330, 333, 334, 335, 341, 344, 353,  
355, 356, 358, 359, 401, 402, 433, 487, 515,  
544, 557, 559, 592, 612
- HAMMER (Von) Joseph. (Orientaliste), 305,  
311, 312, 525
- HAMON, Philippe., 289
- HAMZA. (Propagateur du drusisme), 191,  
194, 195, 276
- HERBELOT (D') DE MOLAINVILLE,  
Barthélémy. (Orientaliste), 82, 134, 190,  
204, 269, 271, 461, 468, 503, 504
- HETZEL, Aurélie., 112, 267, 299, 376, 377,  
378, 384, 396, 397, 409, 412, 413
- HOUSER, Marcel., 331
- HUD-HUD. (La Huppe, oiseau mythique),  
143, 146
- HUGO, Victor. (Ecrivain), 70, 138, 139, 188,  
218, 267, 427, 467, 586
- HUMBERT-MOUGIN, Sylvie., 467
- IBRAHIM-PACHA. (Fils putatif de  
Mohammed-Ali), 120, 496
- ILLOUZ, Jean-Nicolas., 81, 461, 507, 604

ISIS. (Déesse égyptienne), 9, 28, 38, 39, 52, 53, 56, 57, 61, 65, 69, 70, 113, 135, 153, 174, 252, 266, 274, 296, 300, 318, 336, 338, 388, 404, 418, 420, 421, 432, 435, 450, 452, 476, 506, 515, 602, 603

JEANNERET, Michel., 16, 75, 263, 511, 543, 558, 564

JESUS-CHRIST., 37, 111, 127, 140, 145, 154, 157, 166, 174, 188, 194, 200, 201, 202, 203, 205, 208, 213, 231, 234, 265, 318, 320, 324, 363, 368, 379, 405, 408, 409, 481, 506, 515, 564, 566, 599

JOANNE, Adolphe. (Publiciste), 47

JOHANSEN, Baber., 19, 83, 84, 85, 86

JUDEN, Brian., 143, 158, 162, 164, 281, 312, 349, 444

KADRA. (Vierge de la tradition arabe), 511

KAEGI, Pascal., 382

KERMODE, Frank., 19, 123

KIBEDI VARGA, Aron., 51, 529, 530

KLEIST (Von), Heinrich. (Ecrivain), 292, 460, 471, 472, 601

KOSSUTH, Lajos. (Homme politique), 215, 253, 556, 560

KRISTEVA, Julia., 223, 316, 596

LACAN, Jacques., 133, 148, 246, 248, 319, 322, 324, 355, 357, 515, 566

LAJARD, Félix. (Archéologue), 312, 313, 449

LAMARTINE, Alphonse de. (Ecrivain, homme politique), 12, 97, 98, 120, 121, 134, 297, 298, 442, 444, 447, 466, 481, 486, 488, 492, 497, 499, 501, 516, 563, 602

LANE, Edgar, William. (Orientaliste), 68, 82, 85, 86, 87, 89, 93, 113, 400, 462

LAPLANCHE, Jean., 27, 133, 248

LATHAM-KOENIG, Jacquemine., 549

LEACH, Edmund., 265

LEDRU-ROLLIN, Alexandre. (Homme politique), 216, 218

LEJEUNE, Philippe., 575

LEMAIRE, André., 391

LEROUX, Pierre. (Philosophe), 312, 367, 370, 426, 492, 553

LEVALLOIS, Michel., 383

LEVI-STRAUSS, Claude., 377, 386, 394

LISZT, Franz. (Musicien), 526, 527, 529, 530, 536, 556, 571, 584, 599, 615

MAGNIN, Charles. (Ecrivain), 467, 468, 601

MAINDRON, Ernest. (Historien), 301, 463

MALEBRANCHE, Nicolas. (Philosophe), 416, 595

MANNHEIM, Karl., 430

MANTRAN, Robert., 486

MARX, Karl. (Philosophe), 189, 216, 217, 225

MAURON Charles., 16, 246, 589

MAURY, Alfred. (Erudit), 111

MELONIO, Françoise, 170, 204, 379, 522

METTERNICH, Clemens-Wenzel von. (Homme politique autrichien), 556, 570

MICHAUD, Jean-François. (Ecrivain), 204, 462

MICHELET, Jules. (Historien), 119, 170, 173, 226, 233, 538

MICKIEWICZ, Adam. (Ecrivain), 188, 192, 199

MIGNET, François-Auguste. (Historien), 182

MILLER, Jacques-Alain., 566

MILNER Max., 8

MILTON John. (Ecrivain), 134, 140, 207

MINK Louis-Otto., 19, 62, 118, 171, 224, 250, 255, 436, 450, 536

MIRABEAU. (Homme politique), 183, 550

MIZUNO Hisashi., 9, 465, 477

MOHAMMED-ALI. (Pacha d'Egypte), 198, 229, 345, 481, 486, 491, 496

MORE, Thomas. (Ecrivain, homme politique), 211, 258, 259

MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph. (Aliéniste), 13, 75, 137, 604

MOREL, Benedict-Augustin. (Aliéniste), 396

MOUSSA, Sarga., 383, 466, 481, 492, 495, 499

NEE, Patrick., 114, 509

NIL D'ANCYRE. (Moine, écrivain), 409

NODIER, Charles. (Ecrivain), 6, 174, 299, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 392, 407, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 423, 435, 457, 460, 467, 469, 470, 471, 484, 543, 572, 613

ŒDIPE. (Figure mythologique grecque), 28, 251, 252, 322, 598

ORIGENE. (Théologien), 378

PAN. (Dieu grec), 6, 178, 302, 320, 329, 442, 443, 444, 448, 458, 481, 484, 565, 601, 613

PANDORA ou PANDORE. (Personnage mythologique grec), 7, 12, 112, 140, 144, 192, 249, 268, 293, 326, 327, 347, 349, 350, 351, 397, 419, 420, 421, 422, 424, 434, 480, 484, 508, 509, 510, 513, 514, 521, 533, 535, 536, 538, 539, 540, 541, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 551, 552, 554, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 567, 568, 569, 570, 571, 583, 588, 589, 603, 604, 613, 615

PINEL, Philippe. (Aliéniste), 76, 204

POE, Edgar. (Ecrivain), 63

POUQUEVILLE, François. (Médecin, écrivain, voyageur), 461, 462

PROUST, Marcel. (Ecrivain), 141

PYTHAGORE. (Philosophe), 26, 507

RACAULT Jean-Michel., 166, 211, 258

- RANCIERE, Jacques., 170, 171
- RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas.  
(Ecrivain), 130, 133, 183, 453, 454, 586
- RICHARD, Jean-Pierre., 455, 590
- RICOEUR, Paul., 10, 15, 17, 18, 30, 34, 55,  
62, 64, 123, 142, 250, 284, 450, 538, 571,  
576, 578, 581, 582, 583, 589, 597
- RIGNOL, Loïc., 185
- ROBBE-GRILLET, Alain, 284, 287
- ROLLAND, Romain., 322, 599
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (Philosophe), 147,  
327, 349, 387, 483
- ROXELANE. (Sultane), 501, 502
- SADOC. (Pontife hébreux), 217, 227
- SAID, Edward., 19, 88, 98, 439, 447, 492
- SALEMA. (*akkalé* druse), 40, 51, 54, 63, 74,  
104, 106, 107, 109, 114, 124, 175, 330, 334,  
338, 350, 455
- SALOMON, ou SOLIMAN. (Roi d'Israël), 31,  
42, 43, 45, 52, 56, 57, 58, 66, 79, 102, 107,  
112, 116, 124, 128, 131, 132, 133, 135, 136,  
139, 142, 143, 146, 148, 149, 150, 151, 152,  
153, 154, 156, 158, 160, 168, 175, 177, 178,  
187, 189, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220,  
224, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 236, 239,  
241, 242, 244, 245, 248, 251, 253, 254, 255,  
273, 293, 374, 375, 378, 380, 381, 383, 384,  
385, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395,  
396, 398, 400, 404, 406, 407, 408, 409, 412,  
413, 414, 417, 425, 426, 427, 428, 429, 448,  
477, 501, 517, 533, 535, 559, 591, 600, 601,  
612, 613
- SANGSUE, Daniel., 9, 15, 141, 264, 420, 482,  
519, 526, 531, 532, 533, 540, 541, 542, 543,  
570, 572, 573, 585, 588
- SARRAUTE, Nathalie., 142, 287, 306
- SARTRE, Jean-Paul., 29, 33, 131, 576
- SAVARY, Claude. (Orientaliste), 82, 89
- SCHAEFFER, Géraud., 9, 115, 131
- SCHAEFFER, Jean-Marie., 55, 288
- SCRIBE, Eugène. (Dramaturge), 294, 471
- SEGUR (de), Louis-Philippe. (Homme  
politique), 563, 595
- SETALMULC. (Sœur du calife Hakem), 51,  
58, 74, 103, 105, 106, 109, 256, 257, 265,  
274, 276, 314, 315, 334, 401
- SILVESTRE DE SACY, Antoine-Isaac.  
(Orientaliste), 43, 82, 154, 176, 190, 204,  
258, 265, 276, 291, 312
- SOPHIE de BAVIERE. (Archiduchesse  
d'Autriche), 550, 551
- SOULOUQUE, Faustin. (Président haïtien),  
393
- SOURDEL, Dominique., 445, 448
- SPIQUEL Agnès., 70
- STAUDE, Wilhelm., 152
- SUE, Eugène. (Ecrivain), 41
- SYLVOS, Françoise., 1, 3, 19, 120, 167, 173,  
177, 178, 180, 187, 188, 196, 204, 206, 207,  
215, 216, 217, 235, 237, 407, 424, 428, 429,  
430, 447, 459, 466, 523
- TAGUIEFF, Pierre-André., 396, 439, 487, 495
- THEVENOT, Jean de. (Voyageur), 461, 462
- THIERRY, Augustin. (Historien), 167, 170,  
171, 172, 185, 191, 207, 225, 384, 492, 556,  
580, 602
- THIERS, Adolphe. (Homme politique), 184
- TOCQUEVILLE, Alexis de. (Philosophe),  
118, 230, 231
- TOUSSEUL, Sylvain., 554
- TOWIANSKI, André. (Illuminé), 188, 192,  
193, 194, 195, 604
- TUBAL-KAIN. (Personnage biblique), 31, 45,  
127, 150, 153, 155, 176, 249, 250, 251, 253,  
274, 371, 405
- UBICINI, Abdolonyme. (Historien), 21, 63,  
67, 72, 302, 305, 461, 466, 467, 472, 497,  
499, 500, 501, 502, 516
- URBAIN, Ismaÿl. (Journaliste, homme  
politique), 12, 382, 383, 427, 447, 449
- VALERY, Paul. (Poète), 289, 417, 418, 421
- VALIDE. (Sultane-mère), 302, 504
- VIRGINIE. (Héroïne romaine), 186, 267
- VOILQUIN, Suzanne. (Journaliste, écrivain),  
96, 97, 98
- VOLNEY, Constantin-François  
CHASSEBOEUF DE LA GIRAUDAIS dit.  
(Philosophe), 227, 401, 488, 490, 492, 493
- ZEYNAB. (Esclave), 40, 67, 106, 107, 108,  
341, 342, 343, 348
- ZOLA, Emile. (Ecrivain), 300
- ZOROASTRE. (Prophète), 311, 312, 318, 492,  
591

# TABLE DES MATIERES

<b>Introduction :</b> .....	<b>8</b>
<b>1. La phrase narrative : archétype et variations.</b> .....	<b>25</b>
<b><i>Partie 1. La mise en intrigue.</i></b> .....	<b>26</b>
Chapitre 1 : de la numérologie à la narrativité.....	26
1 <i>Décryptage et cercle vicieux.</i> .....	26
2 <i>De l'aporie spéculative à la narrativité.</i> .....	29
Chapitre 2 : enjeux et limites de la mise en intrigue.....	33
1 <i>Contraintes spatiales et posture rebelle.</i> .....	38
1.1 Démarche herméneutique et logique narrative.....	38
1.2 La fabrique du sens.....	40
1.3 Herméneutique culturelle : s'inscrire dans les failles du livre et greffer son mythe personnel ...	43
1.4 Interdit, rébellion, chimères. ....	45
2 <i>Aporie du temps et mise en intrigue.</i> .....	50
2.1 Entrer dans le temps, entrer dans la matière : une gageure intenable.....	51
2.2 Le déploiement de la syntaxe narrative complexe : une mise à distance dialectique ?.....	54
2.3 Essai pour une reconstitution tabulaire de la phrase prototypique.....	56
<b><i>Partie 2. Jouer avec la structure : les variables d'ajustement.</i></b> .....	<b>65</b>
Chapitre 3. Le jeu du voile oriental ou la bonne distance.....	65
1 <i>Incorporer le symbole : enjeux généraux.</i> .....	69
1.1 Rythme binaire et question de proxémie : les deux voiles.....	69
1.2 Enfoncer le préjugé : une posture paradoxale. ....	70
1.3 Avantages d'un voilement : de la violence du fantasme à la violence du confinement.....	73
2 <i>Nerval et la sourate coranique Al Nûr (24 ; 31): une rencontre manquée ?</i> .....	81
2.1 <i>Lost in translation.</i> Contresens, grands écarts, sous-traduction du Coran à l' « Appendice » du <i>Voyage en Orient.</i> .....	84
2.2 Une suite d'erreurs : pudibonderie et tabou culturel.....	85
2.3 L'Orient ou les ailleurs sensuels : l'utopie d'une déculpabilisation. ....	88
3 <i>La dialectique de l'ouverture et du repli.</i> .....	90
3.1 L'ouverture centrifuge ludique et érotique : espoirs et limites.....	90
3.2 Du geste profanateur à la restauration pétrificatrice des limites: la leçon symbolique orientale. ....	100
Chapitre 4 Le sens du dénouement. ....	123

1 <i>Une révélation</i> .....	126
1.1 Ce qui se dénoue ou ce qui se perd : les enjeux d'un dénouement implicite. ....	127
1.2 L'actant caché.....	127
1.3 La dimension implicite de l'intrigue, le statut problématique des actants. ....	132
2 <i>Le grotesque sublime : esthétique et syntaxe</i> .....	137
2.1 Le grotesque sublime : un paradoxe. ....	137
2.2 Fonction syntaxique des scènes infernales. ....	140
<b>Partie 3. Comment articuler le drame aporétique individuel au récit collectif ? .....</b>	<b>166</b>
Chapitre 5. L'ambivalence d'une archéologie polymorphe.....	170
1 <i>Enjeux généraux d'une herméneutique historique: sonder, comprendre, dénouer</i> .....	170
2 <i>L'appel du passé</i> .....	172
3 <i>L'archéologue généalogiste ou la reconstitution d'une famille rebelle idéale</i> . ....	173
4 <i>L'esprit de l'utopie : articuler le non au « principe espérance »</i> .....	177
5 <i>Point-limite de la démarche herméneutique: la scène tragique ou « l'histoire de tous les crimes »</i> . ....	179
Chapitre 6. De Hakem à Adoniram : variations autour de la question de l'action politique. ....	182
1. <i>L'Histoire du calife Hakem ou les virtualités d'une parole armée</i> .....	189
1.1 « Au point de vue des Druses. » Réécrire l'histoire des vaincus dans une perspective critique..	189
1.2 Un rêve uchronique : l'accomplissement de la mission napoléonienne ?.....	192
1.3 Hakem ou la possibilité de l'action. ....	200
2 <i>De Hakem à Adoniram: variation autour de la figure de l'homme providentiel</i> . ....	212
2.1 De la légitimité d'une lecture politique lato sensu. ....	214
2.2 D'un conte à l'autre : une réorganisation de l'espace symbolique et des forces en présence. ..	223
3 <i>La question de la révolution et le sens de la catastrophe</i> .....	237
3.1 La révolution dans <i>l'Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies</i> . ....	239
3.2 Révolutions comparées : <i>L'Histoire du calife Hakem</i> , de la révolution au mariage avorté. ....	256
Chapitre 7. Histoire et chimères.....	262
1 <i>Au commencement était l'histoire</i> . ....	263
2 <i>Brisures</i> . ....	264
3 <i>La grande scène historique</i> . ....	267
3.1 L'énigme fatale. ....	267
3.2 Le récit de Kaïn : matrice archétypale. ....	269
4 <i>La mort expiatoire : mourir d'aimer</i> . ....	273
Conclusion partielle : ouvrir le cercle ? .....	279
<b>2. Jeu de rôles : autofictions orientales. ....</b>	<b>286</b>
Introduction: vers une définition du personnage oriental nervalien. ....	287
1 <i>Entre adhésion et dénégation</i> . ....	291

2 <i>La promesse du signifiant</i> .....	295
3 <i>Typologie succincte du personnage oriental</i> .....	297
<b>Partie 1 : antagonisme et distance</b> .....	<b>308</b>
Chapitre 1. <i>Le ferouer, de l'érudition mazdéenne à la psychanalyse</i> .....	308
1 <i>La figure du ferouer : du comparatisme religieux à la psychanalyse</i> .....	310
1.1 Les modalités d'apparition du personnage: l'acmé d'une crise.....	310
1.2 <i>Le ferouer en 1847</i> .....	311
1.3 <i>Le ferouer à la lumière de la psychanalyse</i> .....	313
2 <i>L'image de la toute-puissance : genèse et typologie du double rival</i> .....	324
2.1 Identité puissance du langage et puissance sexuelle.....	325
2.2 Les « moi » idéaux: les ombres de la toute-puissance.....	330
2.3 Variations orientales autour de la figure du double.....	337
2.4 Supériorité et antériorité du mot-image : de la création à la dissipation.....	352
2.5 Saturnin ou la possibilité d'un dépassement.....	360
Chapitre 2. <i>La reine de Saba ou les ambiguïtés d'un mythe religieux rentré dans la prose</i> .....	374
1 <i>L'inscription nervalienne dans le mythe de la reine de Saba</i> .....	376
1.1 Problématique de lecture.....	376
1.2 Panorama historique.....	378
2 <i>Dialectique de l'un et du divers : dégradation et non révélation</i> .....	380
2.1 Une union originelle.....	380
2.2 Nerval et l'utopisme saint-simonien : une convergence d'enjeux ?.....	381
2.3 Le réel ou Babel : du mythe sacré au mythe littéraire.....	383
3 <i>Subvertir le mythe ou en confirmer la vitalité ?</i> .....	390
3.1 Blâmer le Salomon biblique ?.....	390
3.2 Les motivations d'un portrait-charge.....	392
3.3 Enrichir le mythe : les enjeux d'une rencontre.....	394
4 <i>Mise en perspective intertextuelle: grandeur et décadence de l'imagination de Nodier à Flaubert</i> .....	410
4.1 De Nodier à Nerval : la question de l'espace imaginaire.....	412
4.2 La reine de Saba flaubertienne ou « une bibliothèque vertigineusement déchaînée ».....	417
4.3 Ambivalences nervaliennes : de Balkis à Pandora ou la mise en abyme de l'imagination.....	419
5 <i>Balkis ou l'ambivalence du mouvement : entre ouverture centrifuge et clôture circulaire</i> .....	423
5.1 L'éloge d'un certain progrès.....	424
5.2 Les limites de l'utopie ou l'hybris caïnite.....	429
<b>Partie 2 : autofictions ethnoculturelles</b> .....	<b>438</b>
Chapitre 3 : <i>L'utopie orientale d'une rééducation sentimentale</i> .....	442
1. <i>Conjurer la mort de Pan : un tropisme inabouti</i> .....	443

1.1	Attraction et ambivalence. ....	443
1.2	Inscription nervalienne dans un phénomène collectif : l'Ecole païenne. ....	444
1.3	Du sexuel et du politique. ....	445
2	<i>Islam et cultes orientaux : l'utopie d'une sexualité sacrée.</i> ....	445
2.1	Une gageure. ....	445
2.2	L'utopie sensuelle orientale. ....	446
3	<i>Les vêpres des druses.</i> ....	452
3.1	Une pratique culturelle singulière. ....	452
3.2	Communisme sexuel et roman familial. ....	454
<b>Chapitre 4. La mise en scène du <i>Caragueuz</i> stambouliote : autoportrait en marionnette grotesque. ....</b>		
1	<i>Prolégomènes : l'état de la recherche.</i> .....	459
2	<i>Caragueuz en 1850 : la place de Nerval.</i> .....	460
2.1	La mauvaise réputation ou la première réception occidentale : de l'indécence à la satire politique.....	461
2.2	La recreation de Nerval : entre politique et intimité.....	462
2.3	Les ambiguïtés d'un lointain cousinage. ....	466
2.4	Une postérité problématique. ....	468
3	<i>L'utopie des marges.</i> ....	469
3.1	Définir l'espace rêvé des marges : entre géographie, sociologie et nostalgie.....	469
3.2	Une esthétique paradoxale : de Paris à Constantinople.....	470
4	<i>Caragueuz : homo duplex ou les ambiguïtés d'une transposition dramatique orientale.</i> ....	475
4.1	Une transcription aberrante? .....	475
4.2	Derrière le symbole...une fabula ambivalente.....	477
4.3	Polyphonies nervaliennes et récit rhapsodique : la revanche de l'écriture sur la vie. ....	482
<b>Chapitre 5. Guérir l'homme malade ? Autoportrait en sultan mélancolique. ....</b>		
1	<i>Qu'est-ce qu'un Turc ? Empathie et idéologie.</i> .....	488
1.1	Un constat : la déchéance des Turcs. ....	488
1.2	Hypothèses explicatives et rapprochement progressif. ....	489
2	<i>Un portrait en diptyque : de la mélancolie à la résurrection.</i> .....	495
2.1	L'« Homme malade ».....	495
2.2	La cérémonie du <i>Bairam</i> : point d'orgue du Voyage. ....	502
3	<i>Les ombres du harem : la destinée de la kadra.</i> .....	508
3.1	Un point aveugle du récit. ....	509
3.2	Zone interdite. ....	509
3.3	Mot oriental et scène primitive. ....	510
<b>Partie 3. Les rhapsodies orientales, un art poétique. ....</b>		
		<b>519</b>

Chapitre 6. Portrait de l'écrivain en rhapsode oriental : de l'autofiction spéculaire à l'art poétique.....	522
1 <i>La figure du rhapsode ou l'éloge paradoxale de la marge.</i> .....	522
1.1 L'antillieu.....	522
1.2 La figure du rhapsode.....	523
2 <i>La rhapsodie littéraire : un nouvel art poétique.</i> .....	526
2.1 Enjeux socio-historique et esthétique : un détour par les Rhapsodies hongroises de Liszt.....	526
2.2 Nerval et la rhapsodie moderne.....	527
Chapitre 7. Les crevasses viennoises.....	538
1 <i>Un collage.</i> .....	540
1.1 Le « paradoxe de la brisure ».....	540
1.2 De l'excentricité à l'inquiétante étrangeté.....	542
2 <i>Pandora ou le centre vaquant.</i> .....	545
2.1 Tropisme centripète : de la topographie sociale à la sursaturation sémantique.....	546
2.2 Pandora ou la catastrophe cachée.....	554
3 <i>La tyrannie du tout : de la poétique à la pragmatique.</i> .....	567
Conclusion : autofictions orientales.....	574
<b>Conclusion générale: chaos et création.</b> .....	<b>578</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>591</b>
<b>Index des noms de personnes et de personnages.</b> .....	<b>606</b>



POLE RECHERCHE  
Ecoles Doctorales

### LETTRE D'ENGAGEMENT DE NON-PLAGIAT

Je, soussigné(e) Vincent MUGNIER,  
en ma qualité de doctorant(e) de l'Université de La Réunion, déclare être conscient(e) que le plagiat est un acte délictueux passible de sanctions disciplinaires. Aussi, dans le respect de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, je m'engage à systématiquement citer mes sources, quelle qu'en soit la forme (textes, images, audiovisuel, internet), dans le cadre de la rédaction de ma thèse et de toute autre production scientifique, sachant que l'établissement est susceptible de soumettre le texte de ma thèse à un logiciel anti-plagiat.

Fait à Saint-Pierre le : 20/02/2017

Signature :

**VALIDATION**

**Extrait du Règlement intérieur de l'Université de La Réunion**  
(validé par le Conseil d'Administration en date du 11 décembre 2014)

**Article 9. Protection de la propriété intellectuelle – Faux et usage de faux, contrefaçon, plagiat**

L'utilisation des ressources informatiques de l'Université implique le respect de ses droits de propriété intellectuelle ainsi que ceux de ses partenaires et plus généralement, de tous tiers titulaires de tels droits.

En conséquence, chaque utilisateur doit :

- utiliser les logiciels dans les conditions de licences souscrites ;
- ne pas reproduire, copier, diffuser, modifier ou utiliser des logiciels, bases de données, pages Web, textes, images, photographies ou autres créations protégées par le droit d'auteur ou un droit privatif, sans avoir obtenu préalablement l'autorisation des titulaires de ces droits.

**La contrefaçon et le faux**

Conformément aux dispositions du code de la propriété intellectuelle, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle d'une œuvre de l'esprit faite sans le consentement de son auteur est illicite et constitue un délit pénal.

L'article 444-1 du code pénal dispose : « Constitue un faux toute altération frauduleuse de la vérité, de nature à causer un préjudice et accomplie par quelque moyen que ce soit, dans un écrit ou tout autre support d'expression de la pensée qui a pour objet ou qui peut avoir pour effet d'établir la preuve d'un droit ou d'un fait ayant des conséquences juridiques ».

L'article L335\_3 du code de la propriété intellectuelle précise que : « Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. Est également un délit de contrefaçon la violation de l'un des droits de l'auteur d'un logiciel (...) ».

Le **plagiat** est constitué par la copie, totale ou partielle d'un travail réalisé par autrui, lorsque la source empruntée n'est pas citée, quel que soit le moyen utilisé. Le plagiat constitue une violation du droit d'auteur (au sens des articles L 335-2 et L 335-3 du code de la propriété intellectuelle). Il peut être assimilé à un délit de contrefaçon. C'est aussi une faute disciplinaire, susceptible d'entraîner une sanction.

Les sources et les références utilisées dans le cadre des travaux (préparations, devoirs, mémoires, thèses, rapports de stage...) doivent être clairement citées. Des citations intégrales peuvent figurer dans les documents rendus, si elles sont assorties de leur référence (nom d'auteur, publication, date, éditeur...) et identifiées comme telles par des guillemets ou des italiques.

Les délits de contrefaçon, de plagiat et d'usage de faux peuvent donner lieu à une sanction disciplinaire indépendante de la mise en œuvre de poursuites pénales.