



HAL
open science

Le sarcophage nervalien

Françoise Sylvos

► **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Le sarcophage nervalien. Gabrielle Chamarat, Sylvain Ledda. Nerval écrivain. Hommage à Jacques Bony, 15, Presses universitaires de Namur, pp.179-190, 2019, 9782870379189. hal-04365784

HAL Id: hal-04365784

<https://hal.science/hal-04365784v1>

Submitted on 28 Dec 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

- 1 Sylvos, Françoise, « Le sarcophage nervalien », *Nerval écrivain - Mélanges à la mémoire de Jacques Bony*, Gabrielle Chamarat et Sylvain Ledda dir. , Presses Universitaires de Namur, Etudes nervaliennes et romantiques, 2019, n° 15, pp. 179-190.

Les recherches en poétique ont prouvé leur efficacité et leur pertinence face à l'œuvre de Nerval, des travaux de Jacques Bony sur le récit nervalien¹, jusqu'à l'article fameux de Gabrielle Chamarat sur le genre de la fantaisie², en passant par ceux de Daniel Sangsue sur le récit excentrique³.

La narratologie est à la poétique ce que la forme est au genre : elle n'est qu'un aspect particulier au regard de la configuration globale de la chose littéraire. La narratologie se penche sur la manière dont le récit se réalise dans et par la langue (selon l'approche de Mikhaïl Bakhtine) ; elle étudie la manière dont le récit s'élabore dans la trame du texte ; la narratologie porte sur la manière dont le récit se structure en séquences (selon la méthode de Vladimir Propp⁴) ; et, enfin, sur la manière dont ce dernier fait signe et sens (selon la perspective sémiologique de Philippe Hamon⁵ ou la méthode de Jean-Michel Adam⁶).

Les genres, quant à eux, et, entres autres, le genre narratif, réunissent un style, une structure compositionnelle⁷. La structure du genre est particulière ; ses caractères propres relèvent à la fois de l'énonciation et de caractéristiques visuelles. Ainsi, la mise en page du dialogue de théâtre et celle du texte poétique peuvent être distinguées à l'œil nu car, quand le texte poétique est île ou archipel flottant sur la page blanche, les répliques morcellent le texte de théâtre. Chaque genre littéraire comporte, en outre, des normes para-textuelles. On pense, pour le roman, au fameux manuscrit trouvé ; aux formules d'appel, ou encore aux dates et aux notes, pour le roman épistolaire. C'est encore une « tonalité affective »⁸ qui caractérise chaque genre - l'éthos galant de la pastorale ou l'éthos héroïque de l'épopée. Le public est familier avec les conventions génériques, tel le *consensus* sur la non réalité de l'action dramatique au théâtre⁹ - ; il connaît et reconnaît bien les *topoi*, propres à une tradition – ainsi, du fameux « Il était une fois » dans les contes, ou du *topos* de la dévalorisation de l'or, ou de la réunion des quatre saisons végétales dans les utopies - . Des références intertextuelles fonctionnent comme embrayeurs génériques – traits signalétiques d'un

¹ Jacques Bony, *Le récit nervalien*, José Corti, 1990.

² Gabrielle Chamarat, « Réalisme et fantaisie dans l'œuvre de Nerval », *Gérard de Nerval et l'esthétique de la modernité*, Paris, Hermann, « Colloques de Cerisy », 2010, pp.

³ Daniel Sangsue, *Le récit excentrique, Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, José Corti, 1989.

⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, 2015.

⁵ *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, « Université », 1981.

⁶ Jean-Michel Adam, *Le récit*, Puf, 1984.

⁷ « L'utilisation de la langue s'effectue sous forme d'énoncés concrets, uniques (oraux ou écrits) qui émanent des représentants de tel ou tel domaine de l'activité humaine. L'énoncé reflète les conditions spécifiques et les finalités de chacun de ces domaines, non seulement par son contenu (thématique) et son style de langue, autrement dit par la sélection opérée dans les moyens de la langue – moyens lexicaux, phraséologiques et grammaticaux –, mais aussi et surtout par sa construction compositionnelle. Ces trois éléments (contenu thématique, style et construction compositionnelle) fusionnent indissolublement dans le tout que constitue l'énoncé, et chacun d'eux est marqué par la spécificité d'une sphère d'échange. Tout énoncé pris isolément est, bien entendu, individuel, mais chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses types relativement stables d'énoncés, et c'est ce que nous appelons les genres du discours ». (Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 [1952-1953], p. 265)

⁸ Voir, pour l'explicitation de tous ces critères, l'étude complète de Dominique Combe (*Les genres littéraires*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1992).

⁹ Voir la fameuse anecdote du soldat de Baltimore, relatée par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* [Stendhal, *Racine et Shakespeare*, le Divan, 1928, p. 17], et reprise par Antoine Compagnon sur le site Fabula (<http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>).

genre. Ainsi, pour Nerval, citer Sterne, c'est émarger au modèle du voyage sentimental, digressif, centré sur le thème amoureux ; et incorporer cette poétique à son œuvre. Il existe différents marqueurs d'un genre ; ils orientent la lecture, la réception, grâce à des horizons d'attente spécifiques¹⁰ qui créent une médiation entre le créateur et le lecteur.

Notre lecture se recentrera sur l'étude formelle du récit oriental nervalien, mais aussi sur sa sémiotique, en se focalisant d'abord sur sa composition, sachant toutefois que celle qui écrit ces lignes n'a pas d'attrait particulier pour l'entomologie des formes littéraires. La forme sera appréhendée ici en tant qu'image du récit, et ne saurait être découplée ni de la dimension générique, ni de l'imaginaire du texte, ni du contexte culturel, ni de la pensée de l'auteur. La forme, que l'on pourrait dire graphique, propre à être dessinée, de la fable, est celle d'un sarcophage et non pas une forme abstraite.

On verra comment l'image du sarcophage peut rendre compte de la construction du *Voyage en Orient*, mais aussi de son identité générique. Le sarcophage renvoie à un imaginaire du livre. Et cet imaginaire est intimement lié aux conceptions nervaliennes de l'écriture et de la lecture. Qui dit sarcophage, dit momie, dit trésors cachés et révélations. On ne cherchera pas ce secret, comme cela fut si souvent tenté, dans l'univers personnel de Nerval, mais dans sa pensée et dans les codes qui l'enrobent et la dérobent au lecteur. Ce savoir mystérieux n'est pas à proprement parler ésotérique. Le cryptage du texte et son mode de lecture s'appuient sur les mythes, imitent le codage et le décodage maçonniques ; mais reprennent aussi en charge la pensée pythagoricienne. Cette étude centrée sur la sémiotique du récit reliera donc la forme-sens de la construction narrative et le ou les sens caché(s) de la fable orientale.

On s'attachera, dans le premier temps de cette étude, à la forme-sens du récit sarcophage, en montant que Nerval a délibérément créé, dans la portion du *Voyage* qui nous intéresse, « Histoire de Soliman et de la reine du matin », une analogie entre *l'espace du* texte, la représentation de l'espace *dans* le texte et la représentation du *temps*.

La narratologie a contribué à repérer différentes structures narratives, les récits descendants, ascendants, cycliques, en spirale, en miroir, en sablière, enchaînés, enchâssés... A la première lecture du *Voyage en orient*, on est frappé par une impression d'ensemble, sans nécessairement pouvoir l'explicitier, tant elle est évidente ! Ce qui nous frappe, c'est cette construction du récit par emboîtement (enchâssement), typique du récit oriental. L'image des poupées russes et des structures gigognes s'impose à nous. En effet, on n'est pas seulement face, ici, à une composition double comme dans un conte de la Renaissance ou comme dans une « diabolique » de Barbey d'Aurevilly, deux types de récits qui se décomposent en un cadre premier et une histoire de niveau 2. Dans *L'Heptaméron*, la mise en scène de l'acte narratif est le cadre du récit enchâssant alors que le conte proprement dit est le récit enchâssé. Dans le *Voyage en orient*, la construction est plus complexe, du fait de la pluralité des récits, emboîtés les uns dans les autres.

On commence par le cadre épistolaire, cadre enchâssant de plusieurs récits enchaînés des étapes du voyage. Le récit de voyage occupe donc déjà le second niveau du récit.

Dans cette série de récits de voyages enchaînés de second plan, on trouve un épisode particulièrement « creusé », à la manière de l'espace-temps obscur et souterrain qu'il explore. L'épisode abyssal par excellence est celui des *Nuits du Ramazan*.

¹⁰ Voir le cours en ligne d'Antoine Compagnon sur Fabula, sur la poétique des genres littéraires, cité plus haut.

A l'intérieur du second niveau du récit, épisode turc intitulé « les nuits du Ramazan », le troisième étage est celui de l'histoire de Soliman et de la reine du matin, contée par un rhapsode.

Sans se préoccuper d'autres récits enchâssés dans le même récit, on passe ensuite au quatrième étage, celui du « Monde souterrain », dans lequel on peut entendre le récit emboîté de Tubal-Kaïn, récit originel.

La plongée abyssale dans les anneaux dantesques de la narration s'accompagne d'un mouvement descendant dans la spirale des mondes enfouis. Et, comme elle est le fait d'une *vision* nocturne d'Adoniram en proie au choc du désastre de sa création - le vase de la mer d'airain craquelé et répandu sur la foule - , cette brusque téléportation dans le chronotope du monde souterrain procure une forme de révélation.

L'emboîtement narratif joue donc à plein au cœur de l'épisode viatique turc. Le lecteur en arrive ici à quatre niveaux d'approfondissement narratif ; et le creusement narratif par emboîtements est souligné par la régression *in utero* du voyage chthonien. Sans commune mesure avec le voyage en surface, relaté d'un ton léger et caustique, le voyage dans les abysses du temps et de la terre est l'aboutissement et la compensation de l'itinéraire diurne. Par contraste avec cette trame anodine, le glissement dans le voyage imaginaire procure un saut qualitatif et un relief particulier – bien que ce relief épouse une géométrie concave.

Le récit d'initiation, superposé au prototype léger du voyage excentrique, et ce sera le second temps de cette étude, donne au récit nervalien une densité et une profondeur que n'aurait pas, pour ne citer que lui, le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, un anti-voyage affichant délibérément sa gratuité. On s'attachera ici à la dimension spatio-temporelle de la révélation, qui, paradoxalement, se déploie au sein d'un chronotope souterrain et nocturne ; et qui se décline, en même temps, sur le double mode de la dilation et de la progression physique le long d'un parcours symbolique qui peut être celui de la progression initiatique du sujet de l'écriture ou bien du lecteur.

Pour Nerval, si l'on en croit la construction du récit en dédale, ce n'est pas seulement le voyage de la vie qui est initiation, c'est aussi la lecture. Un parallèle peut être tenté entre la construction progressive des *Chimères* de Nerval, qui articulent l'imaginaire nocturne et chthonien des premiers poèmes du recueil – notamment le cycle interrogatif du « Christ aux Oliviers » – à la révélation finale de « Vers dorés ». L'ultime poème des *Chimères* inclut précisément dans le tellurique le secret panthéistique de l'âme universelle. Que ce soit dans les récits ou bien dans les poèmes, il y a un imaginaire du secret qui suppose une mise à l'épreuve du lecteur, une révélation progressive ; et qui oppose à la représentation chrétienne céleste du bien la possibilité d'une illumination dans et par la nuit de la matière (« Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres »). La « plus sainte » sainte « de l'abîme » s'oppose, dans « Artémis » au « désert des cieux ». L'espace traditionnellement dévolu aux enfers est affecté d'une connotation positive au détriment du ciel, vidé de toute spiritualité.

On peut comparer le cheminement parmi ces sonnets, suivi d'une révélation sur les secrets de la terre, au parcours long et digressif qui introduit le lecteur de Nerval au cœur même du récit de voyage en Orient. C'est au terme de cet itinéraire que, dans le jardin interne composé de fleurs pétrifiées ou minérales, se dévoile le mythe des origines de l'humanité lors de l'épisode primordial du « Monde souterrain ». Et c'est ce changement radical de signe, ce renversement des valeurs et des repères spatiaux, qui justifie la notion d'antimonde pour décrire la cosmogonie nervalienne, que ce soit dans le corpus poétique ou dans le corpus narratif¹¹.

¹¹ Françoise Sylvos, *Nerval ou l'antimonde, Discours et figures de l'utopie, 1826-1855*, L'Harmattan, 1997.

Dans le contexte oriental, l'image des poupées russes est peu adaptée. Pour décrire cet emboîtement vertigineux du conte, l'image du sarcophage semble plus éclairante, d'autant qu'elle renvoie à toutes sortes de mystères égyptiens qui participent d'un imaginaire du signe omniprésent au XIX^e siècle et notamment chez Nerval : convoqué dans *Les femmes du Caire*, le mystère des pyramides – autre espace intérieur et régressif - ; et, signalée dans le même épisode, l'intériorité des femmes voilées, qui, pour le Don Juan raté du *Voyage en Orient*, représente l'équivalent sentimental du mystère des hiéroglyphes :

Le Caire est la ville du Levant où les femmes sont encore le plus hermétiquement voilées. A Constantinople, à Smyrne, une gaze blanche ou noire laisse quelquefois deviner les traits des belles musulmanes, et les édits les plus rigoureux parviennent rarement à leur faire épaissir ce frêle tissu. Ce sont des nonnes gracieuses et coquettes qui, se consacrant à un seul époux, ne sont pas fâchées toutefois de donner des regrets au monde. Mais l'Égypte, grave et pieuse, est toujours le pays des énigmes et des mystères ; la beauté s'y entoure, comme autrefois, de voiles et de bandelettes, et cette même attitude décourage aisément l'Européen frivole. Il abandonne Le Caire après huit jours, et se hâte d'aller vers les cataractes du Nil chercher d'autres déceptions que lui réserve la science, et dont il ne conviendra jamais¹².

On ne peut que citer l'intégralité de ce texte dont le sémantisme clé est la notion d'initiation et de mystère. La femme voilée est l'image même du récit nervalien qui requiert patience et abnégation de la part du lecteur :

La patience était la plus grande vertu des initiés antiques. Pourquoi passer si vite ? Arrêtons-nous, et cherchons à soulever un coin du voile austère de la déesse Saïs¹³.

Usant de la première personne du pluriel, le reporter en Orient inclut le lecteur dans sa quête spirituelle. Une même démarche initiatique sous-tend l'acte créateur et l'acte du lecteur. Un imaginaire féminin du signe se met en place. Le signifiant est la forme voilée et le signifié est, difficile d'accès, gaze ou radicalement opaque. Mais, dans ce passage d'introduction, le mot de l'énigme est différé. La femme voilée est la métaphore des mystères de l'Égypte, d'un hermétisme oriental qui traverse le temps, depuis les pharaons jusqu'à l'époque moderne. Plusieurs principes unificateurs rendent cohérents les quatre motifs évoqués plus haut : récits empilés ; jardin souterrain des origines ; femmes entourées d'un voile constituant une vivante énigme ; cavités des pyramides¹⁴. Les pyramides sont, à l'image de la terre creuse, évidées. Comme la terre (supposée soutenir tout un monde souterrain), elles recèlent un microcosme, avec son fleuve, le vent interne et l'oasis cachée du Fayoum à laquelle aboutissent les galeries souterraines qui y sont cachées. Ces quatre motifs – l'espace du texte empilé comme les boîtes gigognes d'un sarcophage ; la terre creuse qui contient en son centre un *analogon* du monde en surface, le corps féminin et la pyramide – ont en commun

¹² *Voyage en Orient*, in *Œuvres complètes* de Gérard de Nerval, p. 260.

¹³ Ibid.

¹⁴ A Khéops comme au Mexique, la tomographie dévoile depuis peu des cavités cachées et la structure gigogne des pyramides. A Kukulcan, on découvrit l'an dernier « un monument assemblé comme une poupée russe ! L'imposante [pyramide](#) de Kukulcan, sur le site archéologique de Chichen Itza ([Mexique](#)), l'un des grands centres cérémoniels mayas de la péninsule du Yucatan, recélait un secret que la technologie vient de dévoiler : deux constructions emboîtées l'une dans l'autre, encapsulées dans la pyramide actuelle du XIII^e siècle, destinée à honorer le dieu-serpent Kukulcan » (Bernadette Arnaud, « La pyramide Maya d'El Castillo », in revue en ligne *Science et Avenir*, 21/11/2016 (<https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/archeologie>)).

plusieurs aspects : la notion de profondeur, déjà étudiée par Jean-Pierre Richard¹⁵ ; l'intériorité de mondes secrets occupant un creux, un centre, une cavité ; mais aussi une dimension énigmatique.

Il n'est pas nécessaire dans notre perspective – bien que cela puisse, en soi, être très pertinent aussi – de convoquer la psychocritique pour justifier l'usage de la notion de *crypte*, évoquée par Maria Torok et Nicolas Abraham¹⁶, au sujet de l'espace mental de Nerval. La crypte est ici l'endroit du texte, figuré par des représentations spatiales, qui témoigne de l'enfouissement d'un secret. Les *passages* clés du texte abondent en allusions à des lieux enfouis : cryptes, grottes, etc... Nerval est fasciné par les « cités souterraines de l'ancien labyrinthe », par les « villes cachées sous les sables et bâties de briques », qui ne sont autres que des « Pompéi » et des « Herculaneum souterraines, qui n'avaient jamais vu la lumière et qui remontaient peut-être à l'époque des Troglodytes »¹⁷. Adoniram évoque un univers tout semblable, « des villes ensevelies dans un linceul de sable que le vent soulève et rabat tour à tour ; puis des hypogées d'un travail surhumain »¹⁸ et connues de lui seul. C'est de l'espace souterrain traditionnellement dévolu, de l'Antiquité à l'ère chrétienne, aux enfers, que provient l'inspiration. Après l'épisode burlesque où l'on voit le narrateur descendre dans les caveaux autrichiens pour y boire du vin de Moselle et assister aux divertissements du peuple, c'est au sculpteur Adoniram d'entrer sous terre pour y apprendre son art :

Ebranlée par mon marteau, qui enfonçait le ciseau dans les entrailles du roc, la terre retentissait, sous mes pas sonore et creuse. Armé d'un levier, je fais rouler le bloc... qui démasque l'entrée d'une caverne où je me précipite. Elle était percée dans la pierre vive, et soutenue par d'énormes piliers chargés de moulures, de dessins bizarres, et dont les chapiteaux servaient de racines aux nervures des voûtes les plus hardies. A travers les arcades de cette forêt de pierres, se tenaient dispersées, immobiles et souriantes depuis des millions d'années, des légions de figures colossales, diverses, et dont l'aspect me pénétra d'une terreur enivrante ; des hommes, des géants disparus de notre monde, des animaux symboliques appartenant à des espèces évanouies ; en un mot, tout ce que le rêve de l'imagination en délire oserait à peine concevoir de magnificences ! ... J'ai vécu là des mois, des années, interrogeant ces spectres d'une société morte, et c'est là que j'ai reçu la tradition de mon art, au milieu de ces merveilles d'un génie primitif¹⁹.

De même que la profession de foi sur la sculpture en forme de tirade adressée par Adoniram à son apprenti Benoni, ce long passage est une allégorie du credo esthétique de Nerval. On y voit réunis le goût du bizarre et la poétique de la chimère qui s'épanouissent déjà dans les pré-originales des fameux sonnets « hermétiques », bientôt réunis dans le recueil éponyme. On note la place prépondérante accordée par Nerval aux cavités, aux grottes, aux galeries internes, aux cryptes, que ce soit pour le domaine de l'initiation religieuse (dans le chapitre sur les pyramides), politique (dans le chapitre « le monde souterrain »²⁰) ou artistique (dans le chapitre que nous venons d'analyser). Or c'est la déesse Isis et son avatar catholique, la vierge noire, que l'on plaçait dans des cryptes. Comme on l'a vu avec « la déesse de Saïs », le mystère et la révélation du texte sont étroitement rattachés au renouveau d'un culte païen dédié à la femme.

¹⁵ Jean-Pierre Richard, « Géographie magique de Nerval », in *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, pp. 13-89.

¹⁶ Nicolas Abraham, *Le Verbier de l'homme aux loups*, avec Maria Torok, Paris, Flammarion, 1976.

¹⁷ *Voyage en Orient*, *op.cit.*, p. 387.

¹⁸ *Ibid.*, p. 695.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ce chapitre est étudié dans *Nerval ou l'antimonde*, l'Harmattan, 1998, pp. 128-130.

La dernière partie de cet article à tiroirs concernera précisément les secrets et dieux cachés de la fable orientale, et le renouveau d'Isis qui s'y fait jour²¹.

La foi en l'existence d'une âme cachée dans la pierre (« Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres ») se rattache au pythagorisme, comme l'annonce clairement l'exclamation « Eh quoi, tout est sensible », au début de « Vers dorés ». Cette âme du sol et de la pierre est aussi vive au centre de la terre creuse du rêve oriental qu'elle le sera ensuite dans *Les chimères* : c'est même à l'élément tellurique, animé par le « feu central », que Nerval prête le secret de toute vie – avec, en perspective opposée, l'angoissante hypothèse d'un refroidissement de la terre par son noyau. Notons, pour apporter des illustrations supplémentaires à la force mystique conférée au règne minéral, que les gardiens de pyramides sont tous dotés de pierres protectrices et que le cheikh druse réclame au narrateur une pierre noire qui devait authentifier son appartenance à la franc-maçonnerie²².

Mais un autre secret couve sous le manteau de la narration viatique. Nerval ne fait rien moins que l'historique de la naissance de la franc-maçonnerie dans la deuxième partie de *Cagliostro*. Très tôt, nous dit-il, c'est du « contact prolongé de la chrétienté avec l'Orient », que naissent les courants dont émergera plus tard la franc-maçonnerie²³. A leur source, les templiers, fondateurs de l'alliance « la plus large entre les idées orientales et celles du christianisme romain »²⁴. La maçonnerie égyptienne, celle de Cagliostro auquel s'intéresse précisément Nerval dans *Les illuminés*, place Isis au centre de ses mystères. Le chapitre IV, « Madame Cagliostro », est entièrement consacré à la cause des femmes, chère aux socialistes romantiques contemporains de Nerval. Il y a là un retour au culte païen de la déesse mère, d'autant que la cérémonie initiatique se déroule dans un « temple » :

Vers cette époque, Cagliostro fonda la célèbre loge égyptienne, laissant à sa femme le soin d'en établir une autre en faveur de son sexe, laquelle fut mise sous l'invocation d'Isis²⁵.

Nerval voit dans *Cagliostro* une figure annonciatrice des tentatives modernes – notamment celle des compagnons dont il est question au début du *Voyage en Orient*²⁶ - pour créer une spiritualité synthétique, unissant les religions orientales et occidentales :

Il est cependant un grand nombre d'esprits que ne satisfait pas le matérialisme pur, mais qui, sans repousser la tradition religieuse, aiment à maintenir à son égard une certaine liberté de discussion et d'interprétation. Ceux-là fondèrent les premières associations maçonniques qui, bientôt, donnèrent leur forme aux corporations populaires et à ce qu'on appelle encore aujourd'hui le *compagnonnage*²⁷.

Dans « Les païens de la république », chapitre V de *Cagliostro*, Nerval raconte encore comment la crise révolutionnaire, qui mit quelques temps à bas le Dieu du catholicisme, laissa le champ libre à un renouveau d'Isis²⁸. Nerval éprouve visiblement une grande fascination pour des spiritualités non conformistes, composites, qui se situent en marge du catholicisme. C'est sans doute ce côté peu

²¹ Camille Aubaude, *Nerval et le mythe d'Isis*, avant-propos de Claude Pichois, Kimé, 1997.

²² *Voyage en Orient*, *op.cit.*, p. 597.

²³ Cagliostro, in *Les Illuminés*, *Ibid.*, p. 1122.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, pp. 1125-1126.

²⁶ Les « compagnons tisseurs » apparaissent au début du *Voyage en orient*, *op.cit.*, p. 174.

²⁷ Cagliostro in, *Les illuminés*, *Œuvres complètes* de Gérard de Nerval, II, *op.cit.*, p. 1123.

²⁸ « Il faut reconnaître aussi, parmi les détails de la cérémonie qu'il institua en l'honneur de l'Être suprême, un ressouvenir des pratiques de l'illuminisme dans cette statue couverte d'un voile auquel il mit le feu et qui représentait soit la Nature, soit Isis » (*Ibid.*, p. 1133).

orthodoxe qui le pousse à voiler son message. De même, les résonances maçonniques de sa pensée « moitié religieuse et moitié philosophique »²⁹.

Le mythe d'Apulée, dont l'aboutissement est, sous l'influence mystique d'Isis, la renaissance spirituelle de l'homme charnel ; ce mythe, disais-je, surgit partout, en surimpression de la fable orientale, et dès la traversée maritime, qui se présente comme le passage rituel de l'Occident en Orient³⁰. De même que le récit excentrique, la fable picaresque du voyageur de seconde classe et de l'amant malchanceux est la surface d'une fable souterraine qui représente la quête mystique du narrateur nervalien. Dans toute l'œuvre, et au centre de la pyramide évidée des « Femmes du Caire », est en gestation une nouvelle religion philosophique fondée sur l'hypothèse d'une régénération de l'âme grâce au « culte » des « mères »³¹. L'épisode des pyramides est l'occasion pour un Prussien de spéculer sur la fonction initiatique des pyramides, censée contenir une « statue d'Isis » voilée, une « statue animée » et enfin, une mortelle promise à l'initié sous « les traits admirables d'Isis ».³²

La reine de Saba est un personnage éminent au sein de la trame mythologique de la franc-maçonnerie puisque c'est à cette femme, la « veuve », que sont censés se rallier tous les francs-maçons, en vertu d'une généalogie spirituelle. Le temple de Salomon, le mythe d'Adoniram et de son assassinat sont considérés comme des motifs et mythes fondateurs de la maçonnerie³³. On a vu l'importance d'Isis dans les rites maçonniques, que Nerval semble connaître d'assez près. Le narrateur se dit lui-même maçon³⁴ ou compagnon, et suppose dans le cheikh druse un *alter ego* :

[...] les akkals druses sont les francs-maçons de l'Orient³⁵.

Nerval accentue l'importance de la femme, de la reine de Saba, en dénigrant Salomon, qui est beaucoup plus valorisé par les francs-maçons. Mais ce ne sont pas seulement des thèmes, des symboles et mythes maçonniques qui constituent les trames les plus solides de son univers mental. Ce qui, surtout, caractérise l'association du lecteur et de Nerval, forme leur compagnonnage ou leur maçonnerie, c'est leur rapport au monde, conçu comme le trésor dont on doit percer le mystère et le fin mot (« Un mystère d'amour dans le métal repose »)³⁶. De la même manière que le déchiffrement du texte hermétique nervalien, qui requiert savoir, abnégation et ingéniosité.

Conclusion

Ce bref article consacré prioritairement à l'histoire de Soliman montre une fois de plus qu'il est impossible d'isoler les textes nervaliens les uns des autres. Il nous a fallu passer par *Les Chimères* et par *Cagliostro* pour élucider le secret païen et panthéiste dissimulé dans les cavités du *Voyage en orient* ; pour rassembler les signes épars de la révélation isiaque diffuse dans toute l'étendue des textes de la maturité. Toute interprétation de l'une de ses œuvres est un jeu de « patience », un puzzle dont les pièces manquantes se trouvent ailleurs. C'est indirectement qu'on peut atteindre la

²⁹ *Cagliostro, op.cit.*, p. 1122.

³⁰ Françoise Sylvos, « Vénus et le syncrétisme poétique dans *Voyage en Orient* de Nerval », in *Transhumances divines, Récits de Voyage et religion*, PUPS, 2005, pp. 259-275.

³¹ « *Cagliostro* », *op.cit.*, p. 1120.

³² Les allusions à Isis interviennent dans l'épisode des « Pyramides » du *Voyage en Orient* aux pages 391, 392 et 393.

³³ <http://www.ledifice.net/7068-V.html>

³⁴ « Mais tu sais que je suis moi-même un des *enfants de la veuve*, un *louveteau* (fils de maître), que j'ai été nourri dans l'horreur du meurtre d'Adoniram et dans l'admiration du saint Temple, dont les colonnes ont été des cèdres du Liban » (*Voyage en Orient, op.cit.*, p. 196).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Extrait de « Vers dorés ».

vérité des « pièces » qui composent le grand œuvre nervalien. Et ce mode de lecture patient, progressif, revêt la douceur d'une illumination ou d'une initiation maçonnique.

Le texte nervalien remet en cause les critiques de Roland Barthes portant sur la recherche d'un sens caché *dans les textes*³⁷. Sans doute cette remarque ne vaut-elle pas pour tous les textes. Si le secret du *Voyage en orient* réside dans sa composition même, dans sa structure de surface, cette structure par emboîtement nous invite à rechercher les révélations qui couvent sous l'écorce ou le voile du texte. On ne peut nier que Nerval adhère à une « théologie du sens », cette théologie du sens rejetée par Roland Barthes, même s'il s'agit dans le cas de Nerval d'une théologie non monosémique, à la différence de la naïve lecture qui se croit seule valide. Nerval introduit dans ses récits des fables, des allégories saturées de spiritualité ; son narrateur se présente à un cheikh druse comme un compagnon encore *étudiant*. De plus, Nerval conçoit le monde comme un livre cabalistique, et voit dans le lecteur un initié. La révélation spirituelle la plus éclatante s'articule autour des figures féminines divinisées dont Isis est l'archétype ; et la forme creusée du récit n'est pas sans évoquer, par elle-même, l'intimité du corps féminin. Nerval ne donne pas de prestige à Salomon, mais à la reine de Saba, qui n'est autre qu'un double d'Isis. Sa relecture du mythe maçonnique est donc très particulière. Valorisant Adoniram, mais aussi l'espace obscur et souterrain dont il tire ses origines, Nerval met l'accent sur la rébellion³⁸, sur l'informe et l'obscur plus que sur l'ordre apollinien du temple de Salomon. L'importance du savoir maçonnique inclus dans la trame d'un récit noyau, la ferveur nervalienne à l'égard du culte isiaque relativisent la caractérisation excentrique du *Voyage en Orient*. Si certains épisodes digressifs et l'esprit facétieux du narrateur mettent en question l'autorité et la régie narratives, comme dans le récit de Diderot, il n'en reste pas moins que ce livre ne peut être considéré ni comme frivole, ni comme gratuit. La quête du narrateur, d'un épisode du voyage à l'autre, est aimantée par les mêmes idées fixes. Retourner le deuil de la mère en culte de la mère, telle est la sublimation magistrale opérée par le récit.

Dans *La machine littérature*, Italo Calvino suggérait que le « grand classique » se définissait par l'engendrement ininterrompu et indéfini de multiples hypothèses de lectures³⁹. Le *Voyage en Orient* fait partie de ces machines à engendrer les analyses et les interprétations, conséquence du caractère délibérément énigmatique du texte, des combinatoires infinies en réseaux symboliques et sémantiques et des étoilements variés autour de chacun de ses noyaux de sens.

³⁷ La « mort de l'auteur » est de plus la condition de ce renoncement à la quête des significations occultes du texte. Or nous n'adhérons pas à cette dépersonnalisation de l'écriture et donc de la lecture.

³⁸ Sur ce thème, on peut lire *Gérard de Nerval et l'esprit critique, satire, révolte et utopie*, ANRT, 2015.

³⁹ « Un classique est une œuvre qui provoque sans cesse un nuage de discours critiques, dont elle se débarrasse continuellement » (Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques ?*, Editions du Seuil, 1990, p. 10).