



Guy Barthèlemy

L'ailleurs de l'Orient

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Guy Barthélemy

L'ailleurs de l'Orient

L'AILLEURS DE L'ORIENT :
METADIÉGÈSE ET SIGNIFICATION DANS
LE VOYAGE EN ORIENT (1)
DE NERVAL

~*~

- I. Problématique nervalienne de l'Ailleurs
- II. Une légende orientale
- III. Le roman d'Adoniram
- IV La pluralité des registres
- V. Le monde souterrain
- Conclusion

I - Problématique nervalienne de l'Ailleurs

Le Voyage en Orient de Nerval constitue l'une des oeuvres les plus riches auxquelles ait donné lieu la grande vague d'"orientophilie" du XIX^e siècle. L'importance de la question de l'identité dans l'écriture nervalienne rend aisément compréhensible l'importance que peut revêtir dans ce long récit le traitement de l'Altérité orientale. On peut dire schématiquement que Gérard, le narrateur-personnage du Voyage en Orient poursuit le mirage d'un Ailleurs oriental et d'une Altérité orientale à laquelle il pourrait s'identifier (dans tous les sens du terme) dans le cadre d'une entreprise de rénovation de son être et de son existence.

Mais l'écriture du Voyage en Orient est dominée par la logique de l'Errance: l'Ailleurs oriental est toujours différé, sa véritable rencontre réservée à une étape ultérieure; parallèlement, le récit promet des instances, des situations, des scénarios qui sont censés autoriser ou incarner la rencontre de cet Ailleurs et de l'Altérité dont il est porteur, qui tous échouent dans ce rôle et sont alors remplacés par d'autres qui échouent également. Cette Errance, qu'il faut

ne pas interpréter en référence à sa seule incidence spatiale, génère ainsi une écriture ironique que caractérise par exemple la fréquence des tactiques de déprogrammation narrative, et qui entretient une relation d'homologie avec la perplexité du narrateur: celle-ci, bien plus qu'une situation psychologique momentanée, devient dans le Voyage en Orient la modalité dominante de la relation de Gérard avec l'Orient et explique l'incapacité dans laquelle il se trouve de tenir un discours univoque sur l'Orient. La première fonction de l'Ailleurs oriental est ainsi à terme d'enseigner, contre tous les discours mythologiques et idéologiques, la complexité et l'hétérogénéité du réel, que le voyageur nervalien, déstabilisé par la situation de déterritorialisation qu'il connaît, intériorise alors comme une donnée problématique de la relation qu'il entretient globalement avec le réel.

L'Ailleurs oriental fait l'objet dès la première partie du Voyage en Orient d'une opération de déréalisation (à distance et grâce à la distance) qui lui permet de rallier d'emblée un régime d'euphorie (T.1, chap. 3, P. 65 ; Gérard est à Genève) :

" Où vais-je? Où peut-on souhaiter d'aller en hiver? Je vais au-devant du printemps, je vais au-devant du soleil il flamboie à mes yeux dans les brumes colorées de l'Orient "

Mais ce passage à la limite de l'imaginaire implique une perte de contact avec le principe de réalité, qui va faire retour pour se condenser sous le signe de la laideur et de la trivialité. Point ne sera besoin pour cela d'attendre l'arrivée en Orient: dès le chapitre 4 (éd. citée, T.1, P. 72), au moment où Gérard oppose la rêverie qu'a suscitée chez lui Constance vue de loin et la déception qu'il a éprouvée en se promenant dans ses rues, est mis en place le second terme de cette structure déceptive qui débouche toujours sur la réinscription dysphorique du personnage nervalien dans la réalité, lorsque la vocation auto-mystificatrice de l'imaginaire s'effondre :

" Aussi bien, c'est une impression douloureuse, à mesure que l'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves (..) Si admirables que soient certaines contrées, il n'en est point dont l'imagination s'étonne complètement, et qui lui présentent quelque chose de stupéfiant et d'inouï ".
Le récit nervalien est dès lors voué à reproblématiser l'Ailleurs en tentant de dialectiser ses relations avec l'imaginaire, et c'est là, comme nous le verrons, qu'une écriture ironique et réflexive prendra tout son sens.

II - Une légende orientale?

Les deux grands récits métadiégétiques (L' Histoire du Calife Hakem et l' Histoire de la Reine du Matin et de Soliman Prince des génies) du Voyage en Orient relèvent de ces jeux de l'écriture nervalienne destinés à reproblématiser l'Ailleurs oriental. C'est du second que nous parlerons ici. Il intervient dans la dernière partie du Voyage, et constitue l'avant-dernière section des Nuits du Ramazan. C'est dire qu'il est "au bout" de la réflexion nervalienne sur l'altérité orientale. Il est délivré à Constantinople, dernière étape du séjour de Gérard en Orient, qui est mise sous le signe de la tolérance des élites

réformées ottomanes présentées comme les héritières de la tradition d'ouverture cosmopolite de l'ancienne Byzance. Le regard de Gérard est au cours de cet épisode bien davantage tourné vers la société dans laquelle il est immergé, plus enclin à l'observation ethnographique, qu'il ne l'était précédemment, comme s'il prenait du recul avec une appréhension trop fantasmagorique de l'Altérité orientale. Pour la même raison, tout ce qui relève du "romanesque oriental", très présent dans les deux parties précédentes du récit, va disparaître.

L'orientalité fantasmagorique ou légendaire ne s'épanouira désormais que mise à distance par le recours à la technique métadiégétique qui préside au récit de l'histoire d'un page russe qui a connu dans sa jeunesse le bonheur d'une intrigue avec une sultane (chapitre V de la 1^{ère} section), de celle du photographe français "enlevé" par une dame turque (chap. 1 de la dernière section), ou de celle de la Reine du Matin. Le dispositif métadiégétique introduit ainsi un dispositif d'énonciation destiné à cloisonner les deux "bouts" de l'altérité orientale: celui que parvient à envisager le narrateur à Constantinople, au prix d'une véritable conversion du regard, et qui infléchit sa réflexion vers la dimension éthique de la relation à l'altérité (thématique de la tolérance); celui qui s'incarne dans des narrativités ou des discours relevant de la fiction, de la fable, et qui impliquent une écriture distanciée, médiatisée ou ironique - ce qui n'exclut pas une forme de nostalgie à l'égard de l'orientalité imaginaire ainsi mise en scène.

La représentation de cette altérité orientale fictionnelle est également médiatisée par le contexte festif du Ramadan, sous le signe duquel est mis, dès le titre (Les Nuits du Ramazan), l'épisode constantinopolitain et avec lui la dernière section du Voyage en Orient. La récitation de cette " Légende dans un café " (titre du préambule que lui donne Gérard), présentée comme un exemple des pratiques rituelles du mois du Jeûne, s'inscrit dans le contexte de l'inversion jour/nuit qui préside à la vie des sociétés musulmanes pendant ce mois, et accomplit les latences déréalisantes de cette inversion : le monde nocturne se montre accueillant aux dérives imaginaires et à la légende. Celle-ci va donc permettre l'actualisation d'une "fantaisie orientale", que le narrateur présente adroitement comme un document ethnographique, comme en témoignent les quelques notes dont il agrmente ce récit, pratique qu'on ne retrouve à aucun autre moment dans le Voyage en Orient et qui appartient elle aussi au dispositif de mise à distance de l'orientalité imaginaire. C'est donc muni de cet alibi ethnographique et entouré d'un luxe de précautions énonciatives que Nerval va proposer une représentation censément canonique de l'imaginaire oriental, comme il l'affirme dans son préambule (P. 233-234) :

" On ne donnerait qu'une faible idée des plaisirs de Constantinople pendant le Ramazan si l'on passait sous silence les contes merveilleux récités ou déclamés par des conteurs de profession attachés aux principaux cafés de Stamboul. Traduire une de ces légendes, c'est en même temps compléter les idées que l'on doit se faire d'une littérature à la fois savante et populaire qui encadre spirituellement les traditions et les légendes religieuses considérées au point de vue de l'islamisme. (..) Je puis (..) rendre à peu près l'effet d'une de ces narrations où se plaît le génie traditionnel des Orientaux. (...) 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. (...) Il s'agissait cette fois d'un roman destiné à peindre la gloire de ces antiques associations ouvrières auxquelles l'Orient a donné naissance ".

Nerval a déjà parlé, dans le préambule de l'Histoire du Calife Hakem (P. 62), de la " pompe romanesque des Arabes ", pour désigner leur goût du merveilleux. Ce goût pour le merveilleux est évoqué par tous les voyageurs, qu'ils soient "orientophobes" (comme Chateaubriand) ou "orientophiles"; il vient témoigner à leurs yeux de la prédilection des Orientaux pour l'irrationnel, permet de constituer a priori l'Oriental en Autre, défini par ses relations problématiques avec le principe de réalité, et l'Orient en Ailleurs. De la même manière, la peinture orientaliste a fait du conteur arabe un personnage récurrent.

On pourrait donc croire, si l'on négligeait l'analyse des dispositifs énonciatifs mentionnés, qu'il est question de donner avec ce récit un condensé d'orientalité et du même coup de rabattre l'altérité sur une composante littéraire, comme si seule la médiation culturelle était susceptible de produire cette condensation et d'offrir à Gérard et au lecteur un "miroir de l'Orient" à la hauteur de cette Altérité qui a été traquée tout au long du Voyage. Et c'est effectivement dans cette perspective que le narrateur souligne la conformité du récit qui va suivre avec le " génie traditionnel des Orientaux ". Mais Nous avons déjà dit que le récit nervalien, à l'inverse, dramatisait toujours les difficultés de la dialectisation du réel et de l'imaginaire (2), et Gérard a expérimenté qu'un accès à l'altérité orientale trop médiatisé par des références à l'imaginaire littéraire orientale (tel que l'a interprété l'imaginaire occidental ...) conduit à enfermer le voyageur orientophile dans une approche mystificatrice et à lui interdire de rencontrer véritablement l'Orient. Il a pu constater que l'interprétation de la réalité orientale à travers la grille de lecture offerte par les Mille et une Nuits s'avérait désastreuse (voir dans Les Femmes du Caire le chapitre intitulé Une Aventure au Bésestain). S'agirait-il alors seulement avec cette " légende " de s'intéresser à l'imaginaire oriental pour en faire ce "condensé d'orientalité" dont on parlait? Certes. Mais que penser alors de la présence du mot " roman ", qui fait au contraire référence à une tradition littéraire occidentale, pour évoquer le récit qui va suivre? Cette dénomination, comme l'allusion à la liberté créative des " rhapsodes " que sont ces " conteurs ", comme cette autre dénomination d'" associations ouvrières ", anticipe sur les détournements dont l'Histoire de la Reine du Matin va faire l'objet, précisément vers le champ du romanesque (et aussi celui de la fable "ouvriériste" à connotations socialistes).

On comprend dès lors que ce registre allégué de la fable orientale va être instrumentalisé pour servir les desseins de l'auteur Nerval. Ainsi, lorsque le narrateur nous dit dans le préambule : " Traduire une de ces légendes, c'est en même temps compléter les idées que l'on doit se faire d'une littérature à la fois savante et populaire qui encadre spirituellement les traditions et les légendes religieuses considérées au point de vue de l'islamisme ", cette remarque manifeste bien sûr une approche de la culture orientale soucieuse de ne pas procéder par simple décalque des catégories qui ont cours dans la culture occidentale: la littérature orientale dépasserait l'antinomie savant/populaire,

si forte dans la culture occidentale, et l'islam, loin de se définir en opposition avec les " légendes ", les intégrerait en leur offrant un " encadrement spirituel ". Mais ce qu'on reconnaît en définitive ici, ce sont des préoccupations nervaliennes, notamment celle d'un monde social harmonieux, dans lequel la religion ne jouerait plus le rôle d'un agent d'inhibition et de proscription, mais au contraire celui de catalyseur de l'harmonie et de réduction des contraires. Celle aussi d'un monde dans lequel les tensions sociales ne se reflèterait plus dans des hiérarchies critiques qui inhibent la créativité artistique et séparent l'artiste du peuple. L'assemblée qui assiste aux séances de récitation illustre d'ailleurs cette rêverie: elle est composée de " négociants étrangers " (P. 234), hétérodoxes (chiites), est socialement assez mélangée (le café est situé dans des " quartiers ouvriers "); bref, on est là à l'abri des méfaits de la censure orthodoxe et de la discrimination sociale, ce qui constitue une représentation symbolique bien qu'embryonnaire d'une société encline à la tolérance, à la conciliation, surtout lorsque celles-ci sont catalysées par la communion dans le goût de la littérature. C'est somme toute davantage à une instrumentalisation ou à une captation de l'Ailleurs qu'à la restitution d'un concentré d'orientalité que le lecteur, on le pressent, va assister, et tout ceci anticipe sur la réécriture de la fable orientale.

Cette fable se signale donc par une ambiguïté sur laquelle renchérit la pluralité des références qui y sont introduites par Nerval: au vieux fond biblique, annexé par la culture musulmane (Salomon devient Soliman), viennent se superposer des références maçonniques, un discours messianique à coloration socialiste affublé des oripeaux d'une fable kaïniste et prométhéenne elle-même prélevée sur le corpus des légendes préadamites remises à la mode par l'érudition orientaliste dès le XVIII^e siècle. Ce petit récit constitue aussi une mise en abyme de l'hétérologie caractéristique du genre récit de voyage et particulièrement important dans le Voyage en Orient, où il incarne la volonté de Nerval de promouvoir une " logique métisse " (3) qui inscrit dans le texte lui-même, avec la place qui est faite aux narrativités et aux discursivités orientales, la logique de déterritorialisation et l'amorce d'une "recomposition programmatique" de l'altérité orientale.

L' Histoire de la Reine du Matin, encadrée et investie par ces stratégies complexes, va permettre à Nerval de poursuivre, en la déplaçant et en la condensant (4), la rêverie sur l'Ailleurs oriental.

Ce mouvement complexe se traduit curieusement par une prolifération des Ailleurs, eux aussi mis en abyme: à l'intérieur de cet Ailleurs narratif de la fausse fable orientale va apparaître l'Ailleurs merveilleux et paranoïaque que visite Adoniram lors de son voyage initiatique des chapitres 6 et 7. Que peut bien signifier cette systématisation de la mise en abyme qui nous fait passer d'un récit sur l'Ailleurs (le récit englobant) à un Ailleurs du récit au centre de laquelle (chapitre 6 et 7; l'histoire en compte 12) le héros découvre un Ailleurs merveilleux qui radicalise la tonalité fabuleuse de cette fable? Il me semble que cet "emballement" de l'Ailleurs, ces Ailleurs qui s'engendrent les uns les autres, sont là pour reposer sans arrêt la question du sens de

l'Ailleurs et en définitive proposer en guise de butée une prise de conscience de la nature mythique de cette catégorie - au sens où le mythe est un élément fondamental de la structuration de l'imaginaire, qui a vocation à s'accomplir dans des scénarios archétypiques. Mais en s'accomplissant, il s'étend, à moins qu'on ne le sauve en l'incorporant à une écriture susceptible d'autoriser l'élaboration d'un mythe personnel; opération délicate, dont nous verrons que Nerval la réussit parfaitement.

III - Le roman d'Adoniram

Il faut maintenant examiner de façon détaillée le contenu de cette fable et plus précisément tout ce qui en elle fait signe du côté de l'Ailleurs, ce qui nous conduira à isoler d'une part le personnage d'Adoniram, d'autre part l'épisode central de la descente dans " monde souterrain " des chapitres 6 et 7.

Résumons d'abord rapidement cette fable. Adoniram est le sculpteur-architecte chargé par Salomon de la reconstruction de Temple de Jérusalem et d'autres travaux d'embellissement, parmi lesquels celui que l'artiste considère comme son chef-d'oeuvre: une " mer d'airain ". Le cours des choses est perturbé par l'arrivée de Balkis, la Reine de Saba (le Yémen ou Arabie heureuse), qui projette une alliance avec Soliman. Mais la jeune femme va immédiatement subir l'ascendant d'Adoniram, tout comme celui-ci sera troublé par son charme.

Soliman, jaloux, a le plaisir de voir le grand oeuvre de son rival échouer.

Celui-ci désespère, lorsque l'ombre de son ancêtre Tubal-Kaïn lui apparaît pour l'entraîner dans un "monde souterrain" où lui sont révélées son ascendance prométhéenne et la malédiction qui pèse sur elle. A l'aide d'un marteau offert par Tubal-Kaïn, Adoniram restaure finalement son oeuvre, et triomphe. Il rencontre alors par hasard Balkis, et une scène de reconnaissance et d'aveu amoureux scelle l'union des deux personnages qui tous deux appartiennent à la lignée des esprits du feu. Mais le jaloux Soliman fait peser une sombre menace sur les amants, qui décident de s'enfuir séparément. Hélas, Soliman suggère aux trois traîtres qui ont saboté l'oeuvre d'Adoniram d'assassiner l'artiste; ici se greffe, assez brutalement, le récit de l'invention du cadavre d'Adoniram et de l'inauguration du rituel Franc-maçon qui tourne autour de ce personnage. Le conte s'achève avec le récit de la fin de Soliman.

Adoniram apparaît d'emblée comme le personnage de l'Ailleurs et comme une incarnation de l'Altérité (chapitre 1, P. 236) :

" Quelle était la patrie d'Adoniram? nul ne le savait! D'où venait-il? Mystère. Où avait-il approfondi les éléments d'un savoir si pratique, si profond et si varié? (..) Quelle était son origine ? A quelle race appartenait-il ? C'était un secret, et le mieux gardé de tous (..) Sa misanthropie le tenait comme étranger et solitaire au milieu de la lignée des enfants d'Adam; son éclatant et audacieux génie le plaçait au-dessus des hommes, qui ne se sentaient point ses frères. Il participait de l'esprit de lumière et du génie des ténèbres! "

L'étrangeté et le mystère dont il est porteur sont exprimés par le dépassement final de l'antithèse ombre/lumière, qui fait de l'Ailleurs le lieu où les antinomies, qui elles-mêmes reflètent une binarité logique élémentaire et structurent l'être au monde du lecteur, sont dépassées. L'énigme de l'origine

d'Adoniram se déplace de l'interrogation géographique vers une interrogation ontologique et générique (5), qui en donne une interprétation plus radicale: Adoniram est extérieur au genre humain, et cette extériorité inaugure le traitement symbolique de la question de l'Ailleurs dans l'Histoire de la Reine du Matin, qui s'épanouira dans l'épisode du " Monde souterrain ". Dans la première partie du récit, le lien d'Adoniram avec cet Ailleurs mystérieux se manifeste à travers son art de sculpteur et d'architecte, auquel fait allusion l'extrait ci-dessus. La maîtrise technique et artistique devient logiquement, dans cette fable prométhéenne, le signe d'une Altérité méliorative, dont la résonance mythique transparait avec l'emploi du mot " race ", qui mérite quelques commentaires. Le traitement de cette notion-clé du XIX^e siècle est particulièrement complexe dans le Voyage en Orient (6) (le récit englobant) : elle y apparaît tantôt comme la garantie d'une Altérité intégrale et l'incarnation des ressources palingénésiques qu'offrirait l'Orient à Gérard, tantôt comme une butée ultime, celle d'une différence qui ne saurait être dialectisée et qui renvoie en définitive aux apories de l'intersubjectivité nervalienne. Dans l'Histoire de la Reine du Matin, où le terme figure avec une fréquence singulière, la " race " est traitée sur le mode mythologique ou symbolique: elle métaphorise l'Altérité essentielle d'Adoniram, et devient de ce fait la métaphore de l'Altérité radicale de l'artiste mélancolique (7), autour de laquelle s'organise la relation de double projectif qui unit Adoniram, Gérard et Nerval. On peut dire que l'extraterritorialité générique, raciale, d'Adoniram, accomplit la vocation déterritorialisante de l'Ailleurs tel que le rêve le narrateur nervalien.

Derrière la légende orientale se cache donc la mythologie nervalienne et romantique de l'artiste mélancolique. Ce télescopage nous donne un aperçu, s'il en était besoin, de la complexité de cette question de l'Ailleurs dans ce pseudo-conte oriental qui exploite des jeux de réflexion présents tout au long du Voyage en Orient mais auxquels la liberté qu'autorise le registre de la fable et les dispositifs centrés sur la technique métadiégétique donnent un relief particulier. Le lien entre un art d'une totale étrangeté et un Ailleurs mystérieux est thématiqué dans le récit que fait Adoniram au chapitre 3 de sa découverte de cités ensevelies dans le désert et la montagne libanaise, où il a trouvé des " débris " laissés par les " aïeux du monde " (P. 259-260) :

" Mes modèles, je les ai rencontrés parmi les déserts; je reproduis les impressions que j'ai reçues de ces débris ignorés et des figures terribles et grandioses des dieux du monde ancien (...). [il y a sur le versant du Liban] [d]es villes entières ensevelies dans un linceul de sable que le vent soulève et rabat tour à tour ; puis, des hypogées d'un travail surhumain connus de moi seul (...). Un jour (...), [ébranlée] par mon marteau, qui enfonçait mon 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 (...). 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 du génie primitif". La première révélation que tire Adoniram de l'Ailleurs est donc d'ordre esthétique : c'est par l'art qu'il arrive à la méditation philosophique, c'est de cet art qu'il tire une vision prométhéenne et démiurgique (à la fois technologique et artistique) de l'activité humaine. L'esthétique colossale et sublime de ces " hypogées " ouvre l'âme d'Adoniram à une transcendance qu'il traduit en une antithèse approximative: il éprouve une " terreur enivrante " devant cet art évoquant des " mondes disparus " qui symbolisent les pouvoirs de la création artistique et la vocation transcendantale des " magnificences " de l'" imagination en délire ". La singularité de cette esthétique (comme celle d'Adoniram) ne saurait être qu'hétérodoxe, et Soliman, " ce fidèle serviteur d'Adonai " (chap. 7, P. 292), lui oppose le carcan de l'orthodoxie et du conformisme rationalisant, thématés dans le texte par le refus de dépasser l'antithèse de l'ombre et la lumière; c'est ce qui apparaît dans la réplique que lui inspire le récit d'Adoniram (chapitre 3 P. 260-261) :

" La renommée de ces oeuvres sans nom est venue jusqu'à nous (...) Anathème sur cet art d'impiété et de ténèbres ! Notre nouveau temple réfléchit les clartés du soleil (8) ; les lignes en sont simples et pures, et l'ordre, l'unité du plan, traduisent la droiture de notre foi jusque dans le style de ces demeures que j'élève à l'Eternel. (...). (..) tu as coulé en fonte ces monstres, objets d'admiration et d'effroi; ces idoles géantes qui sont en rébellion contre les types consacrés par le rite hébraïque ".

La réprobation de Soliman repose sur une appréhension métaphysique parfaitement pertinente de cette étrangeté: cet art est innommable, il excède et transgresse le pensable, tout comme Adoniram transgresse dans son être la logique de l'antithèse.

Adoniram revendique au contraire cet innommable, en fait l'axe principal de son art poétique (chapitre I, page 239) et de son idéal de totalisation des grandes émotions primordiales : " l'art (..) consiste à créer (..); à côté de l'homme et des animaux existants, que ne cherches-tu des formes inconnues, des êtres innommés (9), des incarnations devant lesquelles l'homme a reculé, des accouplements terribles, des figures propres à répandre le respect, la gaieté, la stupeur et l'effroi? ".

Ce projet qui contredit l'idéal académique de classification des genres ne peut s'inscrire que dans un art chimérique et transgressif, prométhéen et sacrilège (P. 238) :

" Ecoute: à deux milles d'ici (..) il y a un bloc de rocher carré de six cents coudées. 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, Jéhovah le verrait et pâlirait de stupeur. Voilà un monument ".

Adoniram choisit le sphinx comme emblème d'un art énigmatique, chimérique, colossal, excessif et terrorisant, à même de traduire une interrogation

prométhéenne sur la transcendance et d'affirmer la capacité de l'Artiste à rivaliser dans son inventivité formelle avec la divinité, comme le fit son ancêtre Hénoch (1, P. 238) :

" Sais-tu ce que firent jadis les enfants d'Hénoch? une oeuvre sans nom (10) ... dont le Créateur s'effraya: il fit trembler la terre en la renversant, et des matériaux épars on a construit Babylone ... jolie ville où l'on peut faire voler dix chars sur la tranche des murailles ".

La vocation d'Adoniram à un art de l'innommable semble thématiser l'ambiguïté du personnage et de son destin. Sa singularité, l'universalité qu'il vise par le dépassement des catégories formelles figées dans des codes arbitraires (les " types " et le " rite " chers à Soliman) coïncident avec le cosmopolitisme du sculpteur, qui dit (chapitre 3, P. 258) :

" (...) j'ai parcouru bien des contrées; ma patrie est partout où le soleil éclaire ".

Mais cette conscience universelle et ce " savoir si pratique, si profond et si varié " (chap. 1, P. 236) constituent seulement le versant euphorique de l'errance du sculpteur-architecte, à laquelle le voue son père, dans son grand discours initiatique du chapitre 7, lorsqu'il lui rapporte les paroles de Dieu scellant le destin de sa descendance (chapitre 7, P. 295 ; c'est Dieu qui parle) :

" De [ton fils Adoniram] sortiront des être perdus parmi la foule comme les étoiles errantes à travers le firmament. (...) l'isolement sera [le] partage [de tes descendants]. L'âme des génies conservera dans leur sein sa précieuse étincelle, et leur grandeur fera leur supplice. Supérieurs aux hommes, ils en seront les bienfaiteurs et se verront l'objet de leurs dédains. (...) Sensibles aux malheurs de l'humanité, ils voudront les prévenir, sans se faire écouter. Soumis à des pouvoirs médiocres et vils, ils échoueront à surmonter ces tyrans méprisables. Supérieurs par leur âme, ils seront les jouets de l'opulence et de la stupidité heureuse ".

L'Altérité de l'artiste mélancolique se définit ainsi, dans l'ensemble du conte, à travers la mise en place d'une structure paranoïaque: à la dilatation vers l'infini répond le repli sur un sanctuaire souterrain, à la transcendance du geste créateur correspond la malédiction divine, à l'exceptionnalité de l'artiste sa solitude, à son appartenance à un Ailleurs supérieur sa situation d'exilé parmi les hommes.

Cette structure explique le rôle fondamental que vont remplir dans le conte la rencontre de Balkis et l'épisode de la visite du " monde souterrain ".

L'intrigue amoureuse qui unit Adoniram et Balkis, la Reine de Saba, est au coeur du mécanisme d'identification compensatoire qui unit Gérard et Adoniram. La réunion de ce dernier avec Balkis aboutit à la formation d'un couple élu. En effet, tous deux sont descendants des génies du feu et d'une lignée de bâtisseurs: Adoniram de Tubal-Kaïn, ancêtre fondateur de la lignée des forgerons et des fondeurs de bronze, et, au-delà, de Hénoch, le premier bâtisseur de villes; Balkis est la descendante de ceux qui ont transformé l'aride Yémen en Eden fertile (l'Arabie heureuse) au prix de travaux prométhéens que la reine raconte à Soliman dans le chapitre IV. Les deux héros sont ainsi caractérisés par leur capacité à organiser l'espace et les relations entre les hommes: ceci

est évident pour Balkis, détentrice de la fonction royale d'autorité, mais ceci est également le cas pour Adoniram, dont la fonction de bâtisseur comporte (conformément à l'archétype maçonnique) une fonction secrète de commandement et d'organisation, montrée dans le chapitre 3 (P. 263-264) :

" [Adoniram trace dans l'air la lettre T, qui désignait], à raison de l'analogie hiéroglyphique, certains outils de la profession maçonnique [et était] un signe de ralliement.

Aussitôt (..) [c]ette mer humaine se trouble (...). Ce n'est d'abord qu'une confusion générale (..). Bientôt des groupes se dessinent (..); des légions se disposent carrément; (..) des milliers d'hommes, dirigés par des chefs inconnus, se rangent comme une armée (...)

Alors, et tandis que Soliman cherche à se rendre compte du magique pouvoir de maître Adoniram, alors tout s'ébranle; cent mille hommes alignés en quelques instants s'avancent silencieux de trois côtés à la fois [rangés hiérarchiquement].

(...) Adoniram (...) étend le bras; tout s'arrête".

Il existe un lien entre le pouvoir d'Adoniram et celui de Balkis: tous deux le tirent de leur ascendance, de leur appartenance à la lignée des esprits du feu et des pouvoirs démiurgiques dont ils ont hérité. Soliman pressent vaguement qu'il y a là le même mystère (P. 264-65) :

" Quel est donc, se demandait Soliman rêveur, ce mortel qui soumet les hommes comme la reine commande aux [oiseaux (11)]? "

Nous savons déjà comment Adoniram a recueilli la tradition de son art ; on peut comparer son récit à celui que donne Balkis de la transformation du royaume de Saba (P. 267-68) :

" (...) l'Yémen était jadis aride et stérile. (...) Mes aïeux ont triomphé de la nature et créé un Eden au milieu des déserts. (...) Par un travail de deux siècles, nos anciens rois sont parvenus à concentrer tous [les ruisseaux qui s'évaporaient dans l'air] 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. (...) Je dois à cette oeuvre sublime les cultures opulentes, les industries fécondes, les arbres séculaires et les forêts profondes qui font la richesse et le charme du doux pays de l'Yémen "

On retrouve ici comme dans les discours d'Adoniram la référence à une monumentalité colossale: ces " voûtes cyclopéennes ", cette référence aux pyramides, rappellent la fascination d'Adoniram pour les colosses chimériques et le Sphinx; les " armées de cavaliers et d'éléphants " qui circulent sur les voûtes du barrage édifié par les Sabéens rappellent l'admiration d'Adoniram pour Babylone (chapitre 1, P. 238), " jolie ville où l'on peut faire voler dix chars sur la tranche des murailles "

Balkis nourrit donc la même admiration qu'Adoniram pour ce qu'il appelle (1, P. 240) un art " un peu plus expressif que la nature ", qui reflète les pouvoirs démiurgiques de l'homme, en tout cas des représentants de cette " race rebelle " (Benoni à propos d'Adoniram, chapitre 1, P. 238), des descendants des esprits du

feu qui subliment la figure romantique de l'artiste voleur de feu.

Le "personnage" de la huppe vient renforcer dans cette fable le lien entre l'appartenance à la "race" porteuse du "génie rebelle" des esprits du feu et l'Ailleurs. Balkis dit d'elle (chapitre 2, P. 250) qu'elle "a été autrefois, dit-on, rapportée par des Malais, d'une contrée lointaine qu'ils ont seuls entrevue et que nous ne connaissons plus".

Elle émane donc d'un inconnu, plus exactement, d'un inconnaissable, qui rappelle l'art innommable dont s'inspire Adoniram. La nourrice de Balkis, Sarahil, qui est dépositaire du secret de la "race" de Balkis, ignorée par celle-ci, ajoute (chapitre 8, P. 308) :

"Cet oiseau est l'unique rejeton d'une espèce à laquelle, comme aux autres habitants des airs, commandait la race des génies. Conservée on ne sait par quel prodige (12), la huppe, depuis un temps immémorial, obéit aux princes hémiarites [= la lignée dont Balkis est issue]".

Cette émanation de l'Ailleurs double l'extraterritorialité de Balkis et d'Adoniram; c'est d'ailleurs elle, la huppe, qui va sceller leur rencontre amoureuse: il lui incombe de reconnaître celui qui, parce qu'il appartiendra lui aussi à la lignée des esprits du feu, pourra prétendre épouser Balkis, comme Sarahil l'apprend à Balkis (chap. 8, P. 300), et comme cela se produit effectivement (id., P. 308).

La huppe illustre parfaitement le retraitement dont l'Ailleurs fait l'objet dans ce conte: le registre légendaire conduit à l'élaboration d'un scénario dans lequel des épisodes ou des agents de révélation et d'initiation viennent apprendre aux héros la nature et les implications de leur Altérité. Tout ceci se perdrait dans le registre allégorique si Nerval n'avait pas tissé des liens analogiques entre le récit englobant et ce récit métadiégétique. A cet égard, on peut considérer que le couple élu que forment dans le registre fabuleux Adoniram et Balkis incarne la mythologie romantique de l'âme-soeur. Celle-ci tient d'ailleurs une curieuse place dans l'épisode initiatique qui dévoile l'histoire de la lignée de Kaïn, où les liens amoureux entre frères et soeurs sont récurrents. Adoniram lui-même donne une formulation littérale à cette mythologie lorsque, ayant appris que Balkis était l'épouse à lui destinée par les oracles, il s'exclame (chap. 8, P. 308) : "Balkis, esprit de lumière, ma soeur, mon épouse, enfin je vous ai trouvée!"

L'Ailleurs métadiégétique offre donc (13) l'image d'un univers dans lequel la question, si douloureuse chez Nerval, de l'intersubjectivité amoureuse, se règle grâce à cette littéralisation qui fait de l'amour une évidence que l'individu découvre (et apporte) à sa naissance. Voici donc enfin incarné le fantasme nervalien du mariage comme révélation et accomplissement de l'être profond du Sujet et de son destin, qui n'a pu se réaliser dans le récit englobant. Nous sommes ainsi conduit à ébaucher un parallèle entre la constitution du couple Adoniram/Balkis et l'épisode du mariage manqué de Gérard avec Saléma, la fille du cheik druse (14), projet présenté par Gérard comme une tentative de régénération au contact d'une femme qui représente à ses yeux une synthèse de la religiosité orientale (15) et avec laquelle il opérerait les noces de l'Orient et de l'Occident. On voit par là ce que peut signifier l'Histoire de la Reine du Matin : ce qui n'est pas réalisable dans la "réalité" par Gérard est repoussé

dans les marges fabuleuses de la métadiégèse, et réalisé par son double. Adoniram est donc manifestement un "double compensatoire" de Nerval et du narrateur du Voyage en Orient. Quand arrive la fin du chapitre 8, il a trouvé un accomplissement artistique et existentiel, est pourvu d'une destinée qui fait de lui le détenteur d'un savoir ésotérique sur les ressorts de la Création et le représentant d'une idéologie prométhéenne (et socialiste, comme nous le verrons). Il offre de ce fait un miroir inversé de la situation du narrateur nervalien, à qui la volatilité de son Moi et son impotence dans l'ordre du faire interdisent d'instaurer une relation de maîtrise avec la réalité et d'accéder à une intersubjectivité heureuse. Il est également une projection de l'auteur Nerval, qui sublime et distancie sa vocation à l'écriture dans ce personnage d'artiste maudit et comblé (16). C'est pourtant au moment où il accède au bonheur que Nerval "tue" son héros (17). Cette mort procède d'une logique de déprogrammation ironique comparable à celle qui dans le récit englobant défait le projet de mariage entre Gérard et Saléma, la jeune initiée druse (18). Cette symétrie marque en même temps le désir de Nerval de s'inventer un double euphorique et de ne pas franchir la ligne qui sépare la projection fugitive dans un personnage résolutif, et l'auto-mystification par identification à un personnage qui s'émanciperait de la condition du héros nervalien et de sa dimension aporétique.

IV - La pluralité des registres

C'est, à travers le destin d'Adoniram, le statut de l'Ailleurs qui est en cause: dans la métadiégèse comme dans la diégèse, il doit rester ambigu, polysémique. C'est pourquoi ce petit récit mêle, par la réécriture distanciée de la fable orientale, le registre du conte et le registre romanesque, la leçon mythique de l'artiste prométhéen et celle du destin aporétique des " fils du feu " nervalien, dans une logique ironique (19) qui, comme le dit G. Malandain, " problématise le sens " et ramène l'Ailleurs oriental (diégétique et métadiégétique) à sa vocation au questionnement de l'être et de l'existence du personnage nervalien.

Si l'Histoire de la Reine du Matin était un simple conte, le récit s'interromprait sur la note euphorique qui s'impose après l'accomplissement par le héros des épreuves qualifiantes, et sa reconnaissance par son double féminin. Mais c'est au contraire un autre ton, un autre discours qui vont s'imposer en définitive. En effet, le dernier chapitre abandonne ce qu'on peut nommer le "roman d'Adoniram et de Balkis" pour rabattre brutalement le récit sur l'interprétation maçonnique du destin d'Adoniram. Il faut se demander ce que signifie ce brutal renoncement au registre "romanesque" qui s'était discrètement imposé au chapitre 8.

C'est encore la comparaison entre l'épisode Balkis/Adoniram dans l'Histoire de la Reine du Matin et l'épisode Gérard/Saléma dans le récit englobant qui nous offre une réponse. Plus précisément, la comparaison de la manière dont l'Épilogue de Druses et Maronites évacue le personnage de Saléma, au point qu'il disparaîtra totalement de la mémoire du narrateur dans Les Nuits du Ramazan, et de celle dont le narrateur se retire tout à coup de l'Histoire de la Reine de

Saba : en effet, la tension dramatique qui caractérise les chapitres 8 à 11 (constitution du couple élu, manoeuvres de Soliman pour s'emparer de la Reine, préparatifs de fuite des deux amants, etc), servie par un art du dialogue et du suspense qui semblent emprunter à la fois au roman d'amour et au roman policier, s'effondre dans le chapitre 12 après le meurtre d'Adoniram pour laisser la place au registre "mythique" et à la grave sécheresse qui convient au récit de l'invention d'un rituel autour de la recherche du corps d'Adoniram, puis à celui du destin de Soliman.

Le narrateur nervalien (et l'auteur Nerval lui-même) semble désinvestir son texte et du même coup désinvestir l'Ailleurs narratif qu'il s'était donné. Le scénario de rénovation existentielle et ontologique auquel était associé Adoniram est remplacé par une chronique légendaire, et on retrouve ainsi le syndrome nervalien qui toujours fait basculer le récit de l'euphorie vers la dysphorie, instabilité tonale qui s'accompagne souvent d'une rupture de registre narratif, du Voyage en Orient à Sylvie. Le reflux dysphorique qu'on peut lire derrière le désinvestissement du narrateur et ses incidences tonales renvoie au caractère problématique de la dialectisation de l'écriture et du réel. Le narrateur nervalien se projette volontiers dans des doubles: c'est l'"idéal du moi" auquel renvoient les déclarations volontaristes du premier chapitre de la deuxième section de Druses et Maronites (" j'aime à conduire ma vie comme un roman "), le projet de conquête de Sylvie par le narrateur dans la nouvelle éponyme; ce sont aussi des doubles métanarratifs (Calife Hakem ou Adoniram dans le Voyage en Orient) qu'il suit jusqu'au moment où l'identification ferait courir au Moi nervalien le risque de l'aliénation, de la perte de contact avec le réel. Il faut donc, à un moment, où à un autre, rompre avec ces identifications compensatoires et gratifiantes (ou angoissantes), interposer une cloison narrative ou discursive entre celles-ci et le narrateur. Le changement de ton, qui dénote le désinvestissement du narrateur, joue en la matière un rôle fondamental.

La brutalité de la rupture du chapitre 12 renvoie le récit au statut de fable traditionnelle, surcodée, qui lui était prêté au départ (20). On peut voir dans ce passage à la limite que constitue l'infléchissement final vers le mythe fondateur Franc-Maçon une brutale mise à distance de la vocation compensatoire de l'Ailleurs métadiégétique (pour des raisons analysées ci-dessus). Car si le "roman d'Adoniram" constitue manifestement un mythe personnel (c'est en tout cas ce qu'on a essayé de montrer ci-dessus), il est clair que la fable maçonnique qui vient sur le devant de la scène dans le dernier chapitre ne peut remplir ce rôle: le surcodage qu'implique le mythe fondateur, son caractère ésotérique et secret, monosémique donc, sans réserve de sens, ne peut rivaliser avec la richesse et la charge d'émotion du "roman d'Adoniram".

Nerval semble ici suggérer qu'une "réduction" ésotérique, ou gnostique, ou folklorisée, de l'altérité, ne permet pas à celle-ci de remplir son rôle de catalyseur d'une méditation sur la rénovation existentielle ou ontologique du voyageur nervalien. Au contraire, elle se dilue dans une archétypie ou une symbolique un peu laborieuse. Le "roman d'Adoniram", lui, faisait la part belle à cette altérité, donnait au personnage une épaisseur romanesque qui lui permettait de dépasser le statut d'archétype et de devenir le support d'un mythe

personnel. Notons d'ailleurs que la rupture tonale et narrative, en dépit du grossissement mythologique auquel donne lieu l'assassinat d'Adoniram, n'interdit pas pour autant à cette mort de s'intégrer à tout le pan du scénario qui fait d'Adoniram une figure de l'artiste romantique; simplement, elle opère une mise à distance, pour les raisons déjà évoquées.

V - Le Monde souterrain

Le passage à la limite de l'épisode de la visite du monde souterrain (chapitres 6 et 7), dont on pourrait penser qu'il équivaut lui aussi à promouvoir une parole mythique un peu "lourde", relève-t-il de la même analyse? Nous allons voir que non.

La forme narrative choisie pour cet épisode est certes celle du récit initiatique. Pour expliquer ce choix, il faut revenir sur la démarche de Nerval dans l'Histoire de la Reine du Matin, qui veut "aller jusqu'au bout" d'un certain fantasme oriental. Une note infrapaginale de Nerval va d'ailleurs ironiquement dans ce sens au début de cette descente initiatique, dans le chapitre 7 (P. 288) : " L'Orient en est encore là ".

Cette affirmation relève d'une stratégie de dénégation ironique: le narrateur feint de ne pas prendre ce récit à son compte, et d'imputer cette faiblesse pour le merveilleux aux Orientaux - d'où la nécessité de "faire du merveilleux" pour témoigner de l'altérité orientale. Il s'agit aussi naturellement d'insister sur la nature très codée du genre; et à la fin de ce même chapitre 7, la convocation de l'intertextualité de la culture classique latine vient accuser cet aspect(P. 298) : " Pour moi, cela m'avait paru aussi classique que la descente d'Enée aux enfers ".

L'épisode, qui va donner lieu à l'incarnation d'un Ailleurs radical et largement merveilleux, semble donc être immédiatement mis à distance. Mais la manière dont est traitée ensuite l'émotion du héros, la complaisance qui accompagne la description du lieu et notamment la tonalité poétique qui est introduite dans cet univers, signalent au contraire un fort "investissement narratif". On peut analyser par exemple la description (P. 286/87) de l'extraordinaire métallurgie qui se pratique dans ce monde souterrain, et de son spectacle onirique (voir notamment le jeu sur les états de la matière et sur les couleurs). En bref, la première qualité de ce monde, c'est d'être esthétique, ce qui suffirait à indiquer son incompatibilité avec la catégorie du réel. Dans le prolongement de l'exaltation de la fonction de l'artiste, qui domine tout ce récit, Nerval fait de la beauté, de l'esthétisme, la forme la plus exaltante, la plus satisfaisante de la rupture avec le principe de réalité. Ce monde affirme ainsi sa vocation d'Ailleurs radical, retranché du monde.

Dans ce registre de l'invention "poétique", on soulignera notamment le mélange des règnes, avec par exemple les "fleurs métalliques" et les arbres au feuillage de flammes qui apparaissent au début du chapitre 8, (P. 288-289) :

" Ils pénétrèrent ensemble dans un jardin éclairé des tendres lueurs d'un feu doux, peuplé d'arbres inconnus dont le feuillage, formé de petites langues de flamme, projetait, au lieu d'ombre, des clartés plus vives sur le sol d'émeraude, diapré de fleurs d'une forme bizarre, et de couleurs d'une vivacité

surprenante. Eclores du feu intérieur dans le terrain des métaux, ces fleurs en étaient les émanations les plus fluides et les plus pures. Ces végétations arborescentes du métal en fleur rayonnaient comme des pierreries, et exhalaient des parfums d'ambre, de benjoin, de myrrhe et d'encens. Non loin serpentaient des ruisseaux de naphte, fertilisant les cinabres, la rose de ces contrées souterraines ".

Cette tonalité esthétique est bien entendu "naturelle" dans ce monde qui est peuplé par une lignée d'artistes maudits et dont l'étrangeté fait écho à l'Art poétique d'Adoniram et le concrétise.

Mais c'est peut-être surtout l'importance dans cet épisode du registre politique (21) qui lui permet de dépasser la simple convention du merveilleux. Le récit initiatique s'infléchit vers l'utopie socialiste, avec l'éloge du peuple des " travailleurs " et la contestation du pouvoir des dominants, qui comporte aussi la dénonciation de la collusion entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux, tandis que les damnés de la terre (travailleurs et artistes prométhéens s'opposant au conservatisme du Dieu biblique et des dominants) sont voués à assurer à la régénération de la vie des hommes. C'est ce que dit Tubal-Kaïn, au terme de son grand discours initiatique (chapitre 8 P. 296-297) : " Génies bienfaisants, auteurs de la plupart des conquêtes intellectuelles dont l'homme est si fier, nous sommes à ses yeux les maudits, les démons, les esprits du mal. Fils de Kaïn! subis ta destinée; porte-la d'un front imperturbable, et que le Dieu vengeur soit atterré de ta constance. (...) Les génies du feu viendront à ton aide; ose tout; tu es réservé à la perte de Soliman, ce fidèle serviteur d'Adonaï. De toi naîtront une souche de rois qui restaureront sur la terre, en face de Jéhovah, le culte négligé du feu, cet élément sacré. Quand tu ne seras plus sur la 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 (...) ".

La donnée politique est omniprésente dans tout l'épisode (tissée avec le récit fondateur des malheurs de la lignée kaïnite), et avec elle son champ lexical : "tyrannie", "liberté", "ministres despotiques", "peuple des travailleurs", "monde où l'ouvrier était roi", etc. La conjonction entre la fable préadamite et l'utopie socialiste, entre la convention et la subversion, se fait très simplement, par le biais d'une révélation qui procède à une relecture paranoïaque de l'Histoire et de la Création: à la lignée des " enfants d'Adam ", soumise à Adonaï et à sa tyrannie, s'oppose celle des descendants des génies du feu qui, émules de Prométhée, ont voulu faire profiter les hommes de leur industrie, ce qui leur a valu la persécution divine et les a conduits à se réfugier en ce monde où (chapitre 6, P. 286) " expire la tyrannie jalouse d'Adonaï et [où] on peut se nourrir, sans périr, des fruits de l'arbre de la science ", et d'où ils continuent à entretenir la vie de la terre qui sans eux disparaîtrait (chapitre 6, P. 287). La signification politique de la fable est claire: ceux qui produisent les richesses de la terre, mais qui aussi ont permis aux hommes de sortir de leur animalité (22), sont injustement opprimés par Celui qui veut maintenir abusivement les hommes dans un état d'ignorance et par ceux qui lui servent de relais: " les rois, ces ministres despotiques d'Adonaï " ; le savoir et la liberté ne peuvent donc s'épanouir que dans un Ailleurs (un " monde

extérieur " dirait le narrateur d'Aurélia) qui s'infléchit vers l'utopie paranoïaque.

Grâce à la pluralité des registres mis en oeuvre, l'épisode trouve sa cohérence autour de ce "noeud" politique tout en échappant à la banalité de l'utopie socialiste (23). Grâce aussi à l'alliance d'héroïsme et de pathétique que véhiculent la fable kaïnite, cette histoire de proscrits et d'errants, et à la réussite poétique, esthétique, de cet univers souterrain créé tout exprès pour y loger les aspirations prométhéennes de l'artiste romantique et sa nostalgie d'un ordre social harmonieux dont la Beauté serait l'expression métonymique. Le fondement de cette harmonie et de cet ordre social, c'est l'" ouvrier " (" .. ce monde où l'ouvrier était roi "). Mais Nerval use semble-t-il du mot en y réinjectant une polysémie qui au XIX^e tend à se réduire. Si l'on se réfère au scénario et aux descriptions du monde souterrain, il y est manifestement question d'" ouvriers " au sens ancien du terme : professionnel qui se charge d'un ouvrage spécifique, artisan (24), voire artiste (ce dernier mot ne s'impose avec son sens moderne que fin 18^e) ; tandis que le contenu politique de la fable, l'allusion aux " associations ouvrières " et aux " phalanges des ouvriers ", évoque une organisation "offensive" du monde ouvrier telle qu'elle commence à exister dans le monde de l'industrie du 19^e. Tout ceci semble manquer de cohérence; mais en fait, Nerval associe l'image valorisée (mais anachronique) de l'artisan, défini par son savoir-faire, et l'allusion à un monde ouvrier contemporain qui peut à bon droit incarner une situation d'oppression. C'est la référence à la franc-maçonnerie, telle qu'elle pèse sur l'histoire d'Adoniram, qui va permettre de dynamiser cette étrange "association". La franc-maçonnerie est une société secrète qui se veut ancrée dans une tradition très ancienne; elle a élaboré une vision enjolivée et élitiste des corporations des maîtres-bâisseurs, auxquelles elle s'identifie sur le mode mythique, et a annexé une symbolique architecturale dans le cadre de laquelle est évoqué un âge d'or, pré-industriel, de l'"ouvrier"; ceci nous renvoie à la peinture de ce monde où " l'ouvrier est roi ". D'un autre côté, elle a pu apparaître comme un mouvement réformiste offensif, notamment du fait de son caractère secret et de la réinterprétation de celui-ci au gré de l'obsession du complot qui domine le XIX^e siècle. Nerval, avec peut-être une certaine malignité, prolonge dans sa fable ces ambitions réformistes dans le sens d'aspirations révolutionnaires qui étaient sans doute étrangères (en tout cas dans cette version radicale) aux francs-maçons. Les références à la franc-maçonnerie deviennent la pierre de touche d'un système d'allusions à vocation politique qui renvoient à un discours politique militant proche de l'idéologie socialiste du temps. La radicalisation de l'Ailleurs oriental permet d'y loger un discours subversif qui ne le concerne pas : bel exemple d'une instrumentalisation qui n'entrave pas cependant la réussite poétique de l'épisode.

Cet Ailleurs qu'on pourrait dire sursignifiant n'a plus aucun lien avec l'Ailleurs oriental auquel Gérard vient de se "convertir" à Constantinople. Il incarne, comme on l'a dit, l'autre "bout" de l'Ailleurs: celui dont la fable peut offrir une incarnation exemplaire parce qu'il rallie une profondeur mythique qui dénote la capacité de la catégorie de l'Ailleurs à structurer l'imaginaire. C'est pourquoi les deux "bouts", celui de l'Ailleurs qui accomplit

l'humanisation de l'Autre en le proposant comme modèle éthique (thème de la tolérance constantinopolitaine), celui de l'Ailleurs du mythe personnel, retranché derrière la cloison métadiégétique, s'unissent dans cette dernière partie du Voyage en Orient pour totaliser les vertus de l'Ailleurs.

CONCLUSION

L'Ailleurs imaginé accomplit la dimension réflexive de l'écriture du Voyage en Orient : Nerval en use pour condenser et exhiber la vocation problématisante de sa rêverie sur l'Ailleurs et l'altérité. Le jeu avec le registre mythique ou légendaire lui permet à la fois d'accomplir et de congédier, à la fin du Voyage, le mirage oriental en le désignant comme le fruit d'une élaboration imaginaire qui recèle les vertus heuristiques et aussi les dangers de toute opération de ce type. Telle serait la leçon de l'Ailleurs métadiégétique de l'Histoire de la Reine du Matin si on le lisait isolément; mais il convient de ne le lire qu'en le confrontant au traitement de l'Orient dans le récit englobant. L'Epilogue du Voyage en Orient nous fournit quelques précieuses indications en la matière : " Triste impression! je regagne le pays du froid et des orages, et déjà l'Orient n'est plus pour moi qu'un de ces rêves du matin auxquels viennent bientôt succéder les ennuis du jour ".

La radicalisation onirique de la représentation de l'Ailleurs anéantit automatiquement la possibilité de dialectiser l'Ailleurs et l'Ici, le régime diurne et le régime nocturne. La condensation onirique de l'Ailleurs n'est pas viable, parce qu'elle repose sur (ou implique) le cloisonnement de l'imaginaire et de du réel : c'est seulement dans l'univers de la fable, comme nous l'apprend l'histoire d'Adoniram, que la " lumière " et les " ténèbres " se composent ; dans le réel, ils s'opposent. Or, Gérard allait en Orient pour tenter de dialectiser l'opposition du réel et de l'imaginaire ; on voit bien par là que l'Ailleurs imaginé, pris dans la complexité de l'écriture nervalienne, signifie en même temps accomplissement et régression.

Notes :

- (1) Le texte est cité dans l'édition GF (1980); il s'agit ici exclusivement du tome 2, sauf précision contraire.
- (2) Qu'on entende par là l'une des instances qui organise la vie de la conscience, ou des contenus élaborés à partir de cette instance et des voies de réalisation spécifique que lui offre chaque culture.
- (3) Pour reprendre le titre du livre de J.L. Amselle, Payot 1990.
- (4) Le mot fait évidemment référence à la dialectique baudelairienne de la vaporisation et de la condensation.
- (5) Un peu comme dans les chapitres 6 et 7 l'Ailleurs "migrera" de la dimension de l'étendue vers celle de la profondeur, en même temps que les pouvoirs de rénovation existentielle de l'Ailleurs seront radicalisés et ambiguïsés dans cette fable (fable dans la fable) paranoïaque qui fait des élus (les esprits du feu) des proscrits, et dans laquelle l'errance est exacerbée en enfouissement.

Voir infra notre analyse.

(6) Voir à ce sujet mon article Littérarité et savoir dans le Voyage en Orient, in Littérature et savoir au XIX^e, colloque de St-Etienne (Décembre 1994), textes recueillis et présentés par Alain Vaillant, parution Février 1996.

(7) A propos de l'artiste mélancolique, voir le livre de Ross Chambers Mélancolie et opposition, Corti, 1987.

(8) Je souligne.

(9) Je souligne.

(10) Je souligne.

(11) Allusion à l'épisode dans lequel (chap. 3, P. 256), la huppe, pressée par Balkis, "organise" un dais vivant, composé d'oiseaux, au-dessus de la tête des deux souverains; Balkis doit ce pouvoir à la possession d'une bague dont elle a hérité.

(12) Comme les " cités ensevelies " découvertes par Adoniram ont été préservées par le désert, figure de ce que l'homme ne peut s'assimiler. Je traite ce problème dans un essai à paraître: La couleur du vide - Essai sur la représentation du désert dans Un Été dans le Sahara de Fromentin.

(13) Pas seulement dans ce conte: c'était déjà le cas dans le premier grand conte métadiégétique du Voyage en Orient, l' Histoire du Calife Hakem, où le héros présente son désir d'union incestueuse dans des termes qui évoquent l'union d'Adoniram et Balkis (chap. 1, P. 70-71) : " Ce n'est pas la volupté qui me pousse vers ma soeur (...) c'est un attrait indéfinissable, une affection profonde comme la mer, vaste comme le ciel, et telle que pourrait l'éprouver un Dieu. (...) c'est l'épouse de mon âme divine, la vierge qui me fut destinée dès les premiers jours de la création (..). (..) Par la concentration de nos sangs divins, je voudrais obtenir une race immortelle, un dieu définitif (..) "

(14) Voir dans Druses et Maronites la section I et le dernier chapitre de la section IV.

(15) Gérard analyse le drusisme comme un syncrétisme religieux "couvrant" les trois religions monothéistes et accomplissant l'unité qui tient à leur commune origine orientale.

(16) Pour une analyse plus large de la fonction du personnage d'Adoniram, voir le livre de Gabrielle Malandain-Chamarat, Nerval ou l'incendie au théâtre, Corti, 1986.

(17) Au moment où celui-ci, grâce à l'amour de Balkis, allait échapper à sa mélancolie créatrice, (celle qui le portait à incarner l'Ailleurs dans l'oeuvre d'art) (chapitre X, P. 318) : " [Jusqu'alors,] des mondes s'agitaient dans ma tête embrasée; mes rêves entrevoyaient des blocs de granit, des palais souterrains avec des forêts de colonnes (..) ".

(18) Voir le premier chapitre de la deuxième section de Druses et Maronites, le dernier chapitre de la section 4, ainsi que le premier chapitre de l' Epilogue de cette même partie.

(19) Au sens où il en est question depuis le début de ce travail.

(20) Même si Nerval avait adroitement ménagé sa place au travail de réécriture : voir la curieuse intrusion du mot "roman" dans le préambule qu'il donne à l'Histoire de la Reine du Matin (P. 234) : " Il s'agissait cette fois d'un roman destiné à peindre la gloire de ces antiques associations ouvrières auxquelles

l'Orient a donné naissance".

(21) Certes présente dans l'ensemble du récit, notamment à travers l'opposition entre le pouvoir illusoire de Salomon et le véritable pouvoir d'Adoniram, présenté P. 265 comme " le véritable chef de cette nation, roi de l'intelligence et du génie, pacifique et patient arbitre des destinées de Soliman ".

(22) Car parmi ces bannis, il y a celui qui a inventé la ville, celui qui a inventé le tissage, celui qui a conçu le premier instrument de musique.. on voit ce que cette utopie doit à un monde, à une topique, qui lui est "verticalement inverse": l'Olympe des dieux grecs.

(23) Pour évoquer rapidement un problème qui ne concerne que latéralement notre propos, disons qu'on peut mettre en perspective les rapports entre l'utopie et l'Ailleurs en considérant que l'utopie opère une radicalisation, une épuration et une exhibition de la dimension axiologique et idéologique de l'Ailleurs.

(24) La synonymie ouvrier/ artisan est explicite P. 264-65 (chap. 3) et 302 (chap. 8).

informations sur l'auteur

[retour](#)

[table des auteurs et des anonymes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).



editorial del cardo