

Barbara Sosień

Université Jagellonne

barbara.sosien@uj.edu.pl

L'ARTISTE ET SON ART QUI VIENT DE LOIN... GÉRARD DE Nerval ET SON *VOYAGE EN ORIENT* (1850-1851)

“Artist and his Art that Comes from Afar... Gérard de Nerval and his *Journey to the Orient* (1850-1851)”

SUMMARY – In the third and last part of *Voyage en Orient* 1850-1851, entitled *L'Histoire de la Reine de Saba et de Soliman, prince des génies* (*The History of the Queen of Sheba and Soliman, prince of the geniuses*), Gérard de Nerval creates a figure of Adoniram, the brilliant sculptor and architect of the Temple of Jerusalem, in the service of King Solomon. The half-biblical, half-legendary Adoniram is a mysterious, independent artist who is inconceivable to create under the dictates of any authority and power. His art reflects the pursuit of the absolute and the creation of great works that undermine all the principles of mimicism and categories of rationality. Loneliness, despair and suffering are not so much the price of genius as the testimony of one of the stigmata of the romantic artist.

KEYWORDS – Artist, sculptor, Temple of Jerusalem, King Solomon and Queen of Sheba, Bible, pursuance of the absolute, loneliness, price of genius

„Artysta i jego sztuka zrodzona z dawna/w oddali... Gérard de Nerval i jego *Podróż na Wschód* (1850-1851)”

STRESZCZENIE – W trzeciej i ostatniej części *Voyage en Orient* (*Podróż na Wschód*, 1850-1851), za-tytułowanej *L'Histoire de la Reine de Saba et de Soliman, prince des génies* (*Historia królowej Saby i Solimana, księcia geniuszy*), Gérard de Nerval tworzy postać Adonirama, genialnego rzeźbiarza i architekta świątyni jerozolimskiej, w służbie króla Salomona. Na poły biblijny, na poły legendarny Adoniram to artysta tajemniczy, niezależny, nieskłonny do tworzenia pod dyktando żadnego autorytetu i żadnej władzy: jego sztuka odzwierciedla dążenie do absolutu i tworzenia dzieł wielkich, podważających wszelkie zasady mimetyzmu i kategorie racjonalności. Samotność, rozpacz i cierpienie są nie tyle ceną geniuszu, ile jego probierzem, jednym ze stygmatów artysty romantycznego.

SŁOWA KLUCZOWE – Artysta, rzeźbiarz, świątynia jerozolimska, król Salomon i królowa Saby, Biblia, dążenie do absolutu, samotność, cena geniuszu

Dans le *Voyage en Orient*, œuvre majeure de Gérard de Nerval tenue pour devancière d'*Aurélia* (1854), l'écrivain expose son crédo esthétique et invente l'une des plus saisissantes projections du moi romantique : celle de l'artiste créateur, rebelle et victime. Nerval a fait plusieurs voyages, dont deux particulièrement importants : le premier en 1838-1839, en Allemagne et Autriche, le second, effectué en 1843-1844, l'a mené vers l'Égypte, et à travers l'archipel grec vers la Syrie, le Liban et la Turquie. L'œuvre qui en est le fruit – longtemps

mûrie – tire sa substance également des autres voyages et surtout des lectures de Nerval ; nombreuses et diverses, elles précèdent l'expérience viatique de Nerval, l'accompagnent ou viennent après coup, au cours de la rédaction définitive de l'ouvrage. Ainsi, le vécu, le lu et le rêvé fusionnent en un récit du seul et même itinéraire ; nous voilà en face d'une orientalité fictionnalisée et dramatisée selon un scénario tout personnel, peu soucieux d'exactitude mimétique et tourné vers une quête de soi.

Certes, l'exotique expérience de Nerval s'apparente à celle de maints autres écrivains du XIX^e siècle, non seulement ceux dits romantiques. Les récits de voyage naissent du contact – parfois heurt assez violent – de l'écrivain narrateur-voyageur avec l'altérité des lieux, du temps et des êtres humains, expérience transmuée en éléments de la fiction littéraire. Une fiction stimulée par le désir, latent ou manifeste, de se reconnaître dans l'Autre jusqu'à l'identification, celle dépassant le stade de projection d'un moi incertain, éclaté et allant à la dérive, pour révéler la face salvatrice de l'altérité.

Tel paraît être le cas de Nerval et de son protagoniste Adoniram, le légendaire architecte du temple de Salomon, l'une des plus importantes figures identifiantes nervaliennes. Dans la fameuse préface au recueil *Les Filles du Feu*, adressée à Alexandre Dumas (1854), l'écrivain semble chercher à justifier son attitude :

Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination. [...] on arrive pour ainsi dire à s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devienne la vôtre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours !¹

La hantise de l'identification en question se profile nettement dans la troisième et dernière section de l'œuvre. Intitulée *Les Nuits de Ramazan*, elle encadre *L'Histoire de la Reine de Saba et de Soliman, prince des génies*, récit enchâssé. C'est cette *Histoire...*, celle « [...] de sang et de larmes » – selon la poétique formule de Max Milner² – qui nous retiendra ici.

¹ G. de Nerval, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, III, *Filles du Feu*, Paris, Gallimard, 1993, p. 450. Toutes les citations de Nerval renvoient à cette édition ; les chiffres romains et arabes indiquent le volume et la page. Depuis les années cinquante du XX^e siècle, le *Voyage en Orient*, à la fois roman et récit de voyage, a été très souvent commenté, sous plusieurs aspects. Entre autres, la critique nervalienne considère le *Voyage...* comme un grand foyer des plus grands thèmes du romantisme – à titre d'exemple, nous ne citerons que quelques études : R. Chambers, *Nerval et la poésie du voyage*, Paris, José Corti, 1969 ; P. Bénichou, *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992 ; M. Brix, « Nerval et les anamorphoses de l'Orient », in : J.-N. Illouz, Cl. Mouchard (dir.), *Clartés d'Orient. Nerval ailleurs*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2004. En outre, on souscrit volontiers aux idées de Guy Barthélemy, « Littérature et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval », in : A. Vaillant (dir.), *Écrire / Savoir. Littérature et connaissance à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éditions Printer, 1996.

² M. Milner, « Religions et religion dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval », in : *Romantisme*, 1985, n° 50, p. 50.

Aussi bien le lieu que le temps sont bibliques : l'action se situe à Jérusalem, au temps du roi Salomon, à l'époque de la construction du premier grand temple, destiné à abriter l'Arche d'alliance. La narration délègue un « conteur » stambouliote que le narrateur aurait rencontré à Istanbul lors des veillées nocturnes successives de Ramazan, et dont le récit, souvent interrompu par le « conteur » et repris ensuite, « reconstruit » et « reproduit », tient lieu de la fiction narrative : « [...] tout le monde écouta religieusement, car, selon l'usage, chaque partie du récit devait durer une demi-heure. [...] Le conteur s'arrêta ici, la demi-heure était passée » (II, 671 ; 676). Le moment crucial du récit a trait à la visite de la reine de Saba, venue de son royaume (du Sud de l'Arabie actuelle, probablement du Yemen) à Jérusalem pour « [...] mettre Salomon à l'épreuve par des énigmes », conformément au texte vétérotestamentaire³.

Chez Nerval, Salomon, roi d'Israël et de Juda, porte le nom arabe de Soliman Ben-Daoud ; effectivement, autant dans *Le Voyage...* que dans d'autres textes, et toujours un peu à sa guise, Nerval modifie, archaïse, hellénise ou arabise certains noms propres, dénominations ou toponymes. Ainsi, par exemple, on trouve *Solime* ou *Sion* pour Jérusalem, *Balkis* pour la reine de Saba, *etc.* D'autres modifications des sources apparaissent, évidemment nombreuses. Or, en dépit de l'éponymie des deux grands souverains bibliques, c'est Adoniram, architecte-sculpteur absent de l'intitulé de la fiction nervalienne mais présent dès le titre du premier chapitre, qui en est le personnage principal, en sa qualité de constructeur du palais et du temple de Jérusalem, responsable de travaux, mais également sculpteur de génie⁴.

Nerval transforme Salomon fils de David, grand souverain d'Israël, roi sage, juste et excellent dans tous les domaines, en un homme à l'esprit limité et servile, suffisant et orgueilleux, mais surtout insidieux et perfide. La reine de Saba nervalienne admire les splendeurs et le faste de son règne ainsi que sa magnificence, son

³ La Bible, I Rois 10, traduction œcuménique, Paris, Société biblique française & Éditions du Cerf, Alliance Biblique Universelle, 1988. Le récit de la fameuse visite figure non seulement dans le Livre des Rois et les Chroniques, mais aussi dans le Coran, où la reine est appelée Balqis, ou Bilqis, selon les sources (Sourate XXVII) ; l'Évangile de Saint-Luc parle de la « reine du Midi » (11, 31). Cette reine mystérieuse est devenue protagoniste de nombreuses œuvres littéraires, dont notamment, au XIX^e siècle, celles de Charles Nodier (*La Fée aux miettes*, 1832) et de Gustave Flaubert (*La Tentation de Saint Antoine*, rééd. 1849, 1856, 1870, publ. 1874), et au XX^e s., le récit de Jean Grosjean *La Reine de Saba* (1987), ainsi que le roman de Marek Halter *La Reine de Saba* (2008). Parmi les études critiques récentes, comparatistes et mythocritiques, nous citons celle d'Aurélia Hetzel : *La Reine de Saba, Des traditions au mythe* (2012).

⁴ Dans le personnage d'Adoniram, G. Barthélemy voit un « double métanarratif » sur lequel se projetterait le moi nervalien : stratégie salvatrice ayant pour but d'exorciser la hantise d'une identification obsessionnelle. Voir G. Barthélemy, « Ailleurs et métadiégèse dans le *Voyage en Orient* de Nerval », in : *Cahiers du CRLH*, Université de La Réunion, septembre 1990, n° 6 (« L'Ailleurs »), p. 71-83, disponible sur le site <http://www.bmlisieux.com/inedits/ailmetad.htm> (consulté le 29.10.2017).

palais et son temple, mais ironise sur l'« esprit matériel » de Salomon, « aveuglé de (sa) vaine splendeur » (II, 692). À ce « faux héros » (d'ailleurs quasiment démasqué dans le déploiement du récit), le discours nervalien oppose le « vrai » qui n'est autre qu'Adoniram, son antagoniste. Dès l'incipit, le narrateur dresse le portrait physique et moral d'Adoniram, personnage aporétique par excellence, à la fois fidèle et loyal serviteur du monarque et libre créateur, artiste inspiré, entièrement voué à la quête du secret de l'art véritable, cherchant à créer des formes sans équivalent dans le connu et le nommable. Voici l'incipit :

Pour servir les desseins du grand roi Soliman Ben-Daoud, son serviteur Adoniram avait renoncé depuis dix ans au sommeil, aux plaisirs, à la joie des festins. [...] le maître Adoniram passait les nuits à combiner les plans, et les jours à modeler les figures colossales destinées à orner l'édifice. [...] le bronze liquide [...] prenait la forme des lions, des tigres, des dragons ailés, des chérubins, ou même de ces génies étranges et foudroyés, ... races lointaines, à demi perdues dans la mémoire des hommes (II, 671).

« Les nuits » : la valorisation de l'expérience nocturne en tant que source d'inspiration créatrice confirme la présence de l'une des modulations du grand thème romantique, celui de la nuit illuminatrice qui révèle la puissance de l'irrationnel et de l'inconscient. Expérience qui, dans un premier temps, débouchera sur nombre de conceptions de l'art moderne. Nous pensons particulièrement aux relations de parenté qui s'installeront entre le romantisme et le surréalisme, avec, entre-temps, de nombreux compagnons de route, pour ne citer que Charles Baudelaire ou Edgar Allan Poe, Odilon Redon ou Edvard Munch, jusqu'à Michel Leiris et René Char, ce dernier disant : « Dans la nuit se tiennent nos apprentissages en état de servir à d'autres, après nous »⁵. Dans un second temps, les « nocturnes » nervalien illustrent un autre thème, majeur et éminemment romantique lui aussi : la descente dans les entrailles de la terre en tant qu'expérience épiphanique de la *nekuia*, catabase au cours de laquelle les portes initiatrices ouvrent sur les ultimes secrets de la création. *L'Histoire...* non seulement en offre de frappantes modulations mais aussi anticipe sur les grandes scènes nocturnes, oniriques et/ou hallucinatoires de *Aurélia*.

C'est donc par le truchement du personnage d'Adoniram que Nerval expose ses idées et soulève les grandes questions concernant l'origine et la nature de l'art ainsi que le problème des limites de la liberté créatrice de l'homme. Ces idées se manifestent dans toute leur ampleur lorsqu'elles sont directement exprimées soit par Adoniram, soit par Soliman ou la reine de Saba, notamment au cours de leurs disputes. Ces dernières ont lieu lors de la visite cérémonieuse du palais de Salomon

⁵ R. Char, *Sur une nuit sans ornements*, in : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 382. À propos de la problématique de la nuit, voir la belle étude d'A. Montandon, *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, « Révolutions et Romantismes ».

et du temple, deux œuvres grandioses imposées par les dictats du roi mais conçues et exécutées par Adoniram. Salomon le présente à la reine de Saba comme son serviteur, artisan, « personnage bizarre et à demi sauvage » (II, 688), alors qu'autant le narrateur délégué que d'autres personnages du récit – disciples, apprentis, ouvriers et habitants de Jérusalem, ainsi que la reine de Saba et sa suite – reconnaissent en Adoniram le grand maître, l'artiste sublime et surtout le « génie universel » (II, 689)⁶. Suite à l'entretien, par ailleurs vaguement stichomytique qui s'engage entre les trois personnages, Adoniram évoque la première étape de sa formation juvénile, son apprentissage et son initiation passée loin de la Judée, dans les hautes montagnes du Liban. Il raconte surtout sa descente dans une énorme grotte souterraine, ou caverne rocheuse. Le souvenir de cette catabase persiste dans la mémoire de l'artiste et le marque à jamais : avec son marteau et son levier, le jeune homme s'est alors frayé un passage dans le rocher et est descendu dans les profondeurs de la terre. Il y a découvert non seulement d'énormes hypogées, de puissantes constructions, sculptures et dessins d'aspect *bizarre*, des statues gigantesques représentant des humains et des animaux, mais surtout des objets non identifiables et figures méconnaissables, certaines ressemblant aux ébauches, ou débris de quelque chose d'ineffable. L'expérience du jeune Adoniram s'apparenterait donc à celle d'un archéologue face aux fouilles et énigmes à résoudre, soit dilemmes d'une éventuelle (re)construction à entreprendre⁷. Dilemmes d'autant plus poignants qu'Adoniram est conscient de la valeur de sa libre imagination créatrice, celle de l'artiste et non de l'artisan-imitateur, fût-il le plus laborieux et appliqué.

Ainsi, dans des galeries souterraines et solitaires, le jeune Adoniram aurait reçu comme une première et puissante impulsion, une leçon de la marche à suivre.

⁶ Le texte de Nerval représente autant la dimension morale et les conceptions esthétiques audacieuses de l'artiste que sa prestance physique : son visage, son corps et sa démarche. Ainsi, les portraits d'Adoniram, multiples, correspondraient assez bien aux idées physiognomonistes dix-neuviémistes, d'obédience lavatérienne. Effectivement, Nerval, inspiré des idées et théories de Lavater, d'un côté s'avère séduit par sa visée métaphysique (pareil en cela à Balzac – pour n'évoquer que ce grand nom) et de l'autre, attache beaucoup d'importance aux signalements extérieurs de ses personnages (comme le fait Champfleury). À ce propos, voir par exemple : K. Tsujikawa, *Nerval et les limbes de l'Histoire. Lecture des Illuminés*, Introduction J.-N. Illouz, Genève, Droz, 2008. Dans *Le Voyage...*, le légendaire maître sculpteur et l'architecte présente le type d'une beauté ténébreuse, « étrange et fascinante » ; convoqué par Soliman et la reine de Saba, il s'avance au milieu de la foule « l'œil ardent, le front soucieux, tout en désordre, comme un artiste brusquement arraché à ses inspirations et ses travaux [...] moins imposant par sa stature élevée que par le caractère grave, audacieux et dominateur de sa belle physionomie » (II, 693). Un peu plus loin dans le texte, on lit que les jeunes filles de la suite de la reine ne peuvent pas oublier « la flamme de ses yeux » et « Sa beauté [qui est] supérieure à celle des enfants des hommes [dont] aspect éblouit [...] ». Son âme est dans les nuées [...] » (II, 735). La nature de cet artiste caïnite serait à la fois ignée et aérienne, en harmonie avec le sublime de son aspect physique.

⁷ Sur la conception archéologique de l'écriture nervalienne, voir D. Weiser, *Nerval. Une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Droz, 2004. Selon Wieser, l'art, comme l'écriture, « [...] aurait pour but de conférer un visage à quelqu'un d'absent, de non-nommé, de jamais vu », p. 48.

Le chemin le mène vers des vestiges mystérieux, telles les traces d'une religion ou protocivilisation, étrange, disparue, inconnue. Cette première descente est une errance, une lente pénétration dans un monde de pierres, accompagnée d'une activité spontanée : comme obéissant à un appel mystérieux, muni de son marteau et ciseau, le jeune adepte de sculpture qu'il était alors « taille sur place », dans le vif du rocher, quelques figures. Si, au cours du récit de son aventure, Adoniram ne précise la forme ni des sculptures y aperçues, ni de celles exécutées par lui-même, c'est parce qu'il en ignore la nature et ne dispose d'aucune parole adéquate, tel l'homme face à un phénomène fantastique et/ou paradoxal, soudainement confronté à « [...] ce que le rêve de l'imagination en délire oserait à peine concevoir [...] » (II, 695). Or, bien que, à cause du manque de signifiant, le mot de l'énigme reste hors de la portée de ce promeneur solitaire, son effort de donner forme à l'informe est un acte créateur en soi. Plus tard, il aura subi une seconde catabase, fondamentale non seulement pour sa formation artistique mais aussi pour son auto-connaissance, son destin tragique et, finalement, son passage dans la légende : l'enfouissement l'emportera au cœur des abysses, vers les sources secrètes – et subversives – de l'art vrai.

Cependant, puisse un large extrait illustrer et compléter cette première « séquence catabasique », telle qu'Adoniram la relate et reconstruit en présence des deux illustres souverains :

[...] j'errais au hasard, ébauchant des figures sur les rochers et les taillant sur place [...]. Ébranlée par mon marteau [...] 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. À 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 (II, 695).

Dans ce monde lointain – et surtout loin du monde – le jeune téméraire découvre un passage secret, s'infiltrer dans la matière lithique et se trouve comme dans une « forêt de pierres », parmi les « figures colossales ». Tout petit dans l'immensité, l'apprenti sculpteur perd la notion du temps et de l'espace pour entrer en un très long (« des mois, des années... ») et intime contact avec des prototypes d'un art dont les principes obscurs témoigneraient d'une préexistence disparue de la mémoire des humains. Adoniram le fera sien, ce fabuleux monde antédiluvien, s'en inspirera dans ses futurs bas-reliefs et sculptures, en se gardant bien de la tentation de l'imitation : le mimétisme lui répugne, déclarera-t-il. Autant « les moyens bornés de ses contemporains » (II, 672) que le minutieux et patient travail artisanal

lui paraissent déplorables, car il ne vise que la démesure et le gigantisme : « son cerveau [...] enfantait des monstruosités sublimes [...] » (II, 672). Plus tard, à Jérusalem, devenu maître de travaux de construction et d'embellissement ordonnés par Salomon, il aura reproché à Benoni son jeune apprenti la tendance à s'épuiser dans un travail honnête et correct, mais dépourvu de la moindre étincelle de génie. L'artiste s'emporte : « Décadence et chute ! tu copies la nature avec froideur [...]. Enfant, l'art n'est point là : il consiste à créer. [...] que ne cherches-tu [...] des formes inconnues, des êtres innommés, des incarnations [...] propres à répandre le respect, la gaieté, la stupeur et l'effroi ? » (II, 675). Adoniram revendique, postule, enseigne et exige la réalisation de l'innommable, postulat qui ne peut trouver d'issue que dans une création prométhéenne, au risque d'être frappé de réprobation, accusé de sacrilège, voire insidieusement mis à mort. Nous voilà en face de l'une des plus explicites modulations de la conception romantique de l'artiste, de « l'homme artiste » hugolien, ou de « l'être artiste » sandien.

Nous revenons à l'épisode de l'affrontement de l'artiste et du souverain. Salomon, auditeur attentif mais méfiant du récit de son sujet, y reconnaît l'allusion à la biblique ville d'Hénochia, fondée par Hénok (Hénoch), fils de Caïn, le tragique fratricide, banni et installé à l'orient de l'Eden, dans la terre de Nod⁸ (Gen, 4, 16-17). Aussi le roi le plus sage de l'Ancien Testament réagit-il conformément au rôle lui assigné : il s'emporte, vilipende et maudit la ville caïnite, ainsi que – indirectement – les œuvres conçues par Adoniram : « [...] contrées maudites [...], ville impie [...] criminelle Hénochia [...]. Anathème sur cet art d'impiété et de ténèbres ! » (II, 695-696). Salomon blâme et menace l'artiste au nom de l'orthodoxie hébraïque, de la volonté divine, de son pouvoir royal et de l'infaillibilité de son jugement, principes considérés conformes à la volonté d'Adonaï, sinon indetifiables avec cette dernière :

[...] Notre nouveau temple réfléchit les clartés du soleil ; les lignes en sont simples et pures [elles] traduisent la droiture de notre foi [...] ces demeures que j'élève à l'Éternel. Telle est notre volonté ; c'est celle d'Adonaï [...]. Tu ne tenteras point le seigneur ton roi. [...] ces monstres, objet d'admiration et d'effroi ; ces idoles géantes qui sont en rébellion contre les types consacrés par le rite hébraïque. Mais, prends garde : la force d'Adonaï est avec moi [...] (II, 696).

De surcroît, lorsque le monarque oppose la symétrie et l'ordre géométrique de l'architecture de son temple aux « monstres », aux statues colossales coulées en bronze et exécutées selon les projets d'Adoniram, il le fait aussi au nom de quelque classicisme rigoureux dont il prône les vertus, autant esthétiques que mo-

⁸ L'éventuel emplacement de Hénochia reste discutable ; actuellement, on situe la terre de Nod du côté de l'Afghanistan. Mais Nerval imagine la ville de Caïn sur le plateau de Liban ; Adoniram avoue y avoir passé son enfance et sa jeunesse : « [...] mes premières années se sont écoulées le long de ces vastes pentes du Liban, d'où l'on découvre au loin Damas dans la plaine. [...] Des villes entières ensevelies dans un linceul de sable [...] des hypogées d'un travail surhumain [...] » (II, 694-695).

rales et religieuses (« les clartés du soleil », « la droiture de notre foi », etc.) – l'un des anachronismes propres à l'écriture nervalienne et chers au nombre des romantiques de sa trempe. En effet, le texte biblique relatif à la conception du temple de Salomon (1 Rois, 6) apporte de minutieuses références aux règles architecturales et mathématiques auxquelles les travaux et constructions attribuées au roi Salomon auraient rigoureusement obéi.

Les propos échangés par les trois protagonistes dévoilent l'image du moi paradoxal d'Adoniram. Paradoxal en ceci que d'un côté l'architecte ne réfute pas les ordres du souverain, l'allié de Jéhovah, et de l'autre, représente le type même de l'artiste libre qui refuse toute règle imposée, ne répugne pas à mêler « [...] formes humaines et animales », et surtout « cherche à donner corps aux vieilles théogonies, à réveiller le souvenir d'une humanité n'ayant pas encore consommé sa séparation d'avec l'univers animal » – note M. Miguet-Ollagnier⁹. Ainsi, les œuvres conçues sous de tels auspices n'expriment pas la mesure et l'harmonie mais, au contraire : elles témoignent de l'exorbitance et des ambitions outrancières du génie humain. L'on y reconnaîtrait aisément les traits distinctifs d'un romantisme farouchement opposé au classicisme, insoumis et essentiellement subversif. Adoniram, apatride ignorant ses origines mais gardant dans sa mémoire des souvenirs impérissables, chérit sa solitude comme un don précieux, signe d'exception et foyer de création qui revendique une libre mise en forme des impulsions créatrices et des impressions glanées loin des institutions et de la société de ses semblables, ces derniers jugés bornés et mesquins. Là encore, les propos de l'artiste mélancolique invitent à être déchiffrés en tant que confession de la foi esthétique nervalienne :

Mon premier maître fut la solitude ; dans mes voyages [...] j'en ai utilisé les leçons. J'ai tourné mes regards sur les souvenirs du passé ; j'ai contemplé les monuments [...]. 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 [...] (II, 694).

Et pourtant, bien que téméraire, l'artiste recule devant la tentation d'interroger le sens des apparitions et monuments hiératiques rencontrés, vestiges d'un temps tout *autre*, et s'en tient à pousser un vague soupir d'impuissance lorsqu'il poursuit : « Sais-je d'ailleurs, moi [...] ce qu'ils furent en leurs temps, ces dieux éteints et pétrifiés par les génies d'autrefois ? ». Il ne sait pas répondre à ce premier appel de l'ailleurs et du jadis, de *illud tempus*, car le moment de la révélation de ses origines mythiques ne viendra qu'un peu plus tard. Le moment sera celui de sa prodigieuse catabase dans un monde vraiment souterrain, situé dans les entrailles de la terre. Catabase qui surviendra à la suite du gigantesque échec de l'artiste, essuyé en présence des deux monarques, des milliers d'ouvriers et d'une foule de spectateurs.

⁹ M. Miguet-Ollagnier, *Métamorphoses du mythe*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Paris, Diffusion Les Belles-Lettres, 1997, t. 628, p. 140.

Ainsi, la charge d'Adoniram est de parachever la construction du temple de Jérusalem et faire couler en bronze une « mer d'airain ». Il s'agit d'une énorme vasque en bronze qui, installée à l'extérieur du temple, servirait de lieu d'ablution lors des offrandes sacrificielles. Le récipient reposerait sur des statues représentant des figures zoomorphes et angélormorphes : lions, bœufs et chérubins, orné de bas-reliefs représentant des chevaux et des taureaux ailés, cynocéphales et chimères, formes « enfantées par le génie d'Adoniram » ; l'exécution d'une telle œuvre demande d'immenses travaux de fonderie. L'artiste ambitionne d'en faire son chef-d'œuvre, mais l'opération est délicate, l'expérience novatrice, des traîtres se cachent parmi les compagnons du maître, alors que le roi Salomon devient jaloux du génie de l'artiste, mais surtout de la fascination qu'il exerce sur ses ouvriers, les foules de Jérusalem et la reine Balkis elle-même.

Dans sa Jérusalem fantastique, Nerval imagine un complot tramé contre l'artiste : à la suite d'un sabotage, la fonte jaillit, le métal enflammé éclate en volcan, le fleuve de feu dévale, pourchasse la foule, la tue, ou la disperse : la catastrophe est immense, l'œuvre de génie semble détruite. Adoniram, resté seul, se sentant « déshonoré » et « maudit », se laisse entraîner dans le feu, « [son] élément et [son] rebelle esclave » (II, 717). C'est alors que la terre s'ouvre sous ses pieds, le fleuve igné l'emporte au centre de la terre, dans l'espace abyssal, immense, illuminé par un éternel feu intérieur. Ainsi s'amorce la seconde et hiérophanique catabase d'Adoniram qui se voit transporté dans un monde souterrain antéogénésiaque¹⁰, peuplé par de gigantesques fantômes ancestraux qui détiennent les plus grands secrets de l'art et de la création. Au plus profond de la terre, la narration nervalienne imagine la demeure de la « race de Caïn », enfants du feu, forgerons, métallurges, immortels maîtres des arts et de l'industrie. Adoniram, guidé par celui que le narrateur appelle *le fils de Kaïn* (orthographe originale) parcourt ce monde qui s'étend sous une « coupole céleste dans les entrailles de la terre » (II, 720). Tubal-Kaïn reconnaît en Adoniram un rejeton de la famille caïnite – révélation qui prend de ravissement l'artiste, naguère désespéré et humilié par son fulgurant échec. Il n'est plus seul : tel un gigantesque fantôme, pareil à une colossale statue de bronze animée, Tubal-Kaïn, mystagogue, « prince des esprits du feu » (II, 728), émerge des flammes et fumées rouges, un marteau ou maillet à la main¹¹ et ils avancent ensemble « dans la profonde région du silence et de la nuit » (II, 720). Le superbe caïnite fait découvrir à son héritier la puissance du feu souterrain et les splendeurs de la clarté qui en émane. D'origine chthonienne, donc antisolaire,

¹⁰ L'image de l'abîme qui abrite le sanctuaire du feu préfigure celle, onirique, d'*Aurélia*, où le rêveur se voit emporté par un mouvement vertical infini, vers le bas, au fond de la terre : « La terre, traversée de veines colorées de métaux en fusion [...] s'éclaircissait peu à peu par l'épanouissement du feu central dont la blancheur se fondait avec les teintes cerise qui coloraient les flancs de l'orbe intérieur » (III, 718).

¹¹ Toubal-Caïn est l'ancêtre mythique de tous les forgerons : « [...] Toubal-Caïn aiguisait tout soc de bronze et de fer [...] » (Genèse 4, 22).

cette clarté semble inépuisable, garantie par l'incessant battement du cœur de la terre : « des battements sourds, réguliers, périodiques, annonçaient le voisinage du cœur du monde ; Adoniram le sentait battre avec une force croissante [...] il s'étonnait d'errer parmi des espaces infinis [...] » (II, 719).

Les fantômes des génies du feu, habitants du royaume, se montrent dans toute leur redoutable magnificence pour accueillir l'architecte, alors que la voix de son père lui révèle son héritage caïnite maudit et explique sa destinée étrange, dont sa postérité aura hérité. Or, paradoxalement, les paroles de bienvenue que lui adresse Caïn lui-même : « Que le sommeil et la mort soient avec toi, mon fils ! » (II, 723), bien que présageant l'imminence de la mort violente d'Adoniram, ne l'effraient point, en tant que rançon des révélations concernant son origine et jetant une lumière sur son moi mélancolique. Dès lors, l'artiste, mûri et régénéré par le savoir acquis au cours des expériences catabasiques, délivré de ses tourments et incertitudes, parvient à l'auto-connaissance, source de fierté et de force créatrice.

La manière dont Nerval conçoit le retour du personnage à la surface de la terre illustre parfaitement la fondamentale altérité de l'univers dans lequel il fait évoluer son protagoniste :

Adoniram se sentit soulevé ; le jardin des métaux, ses fleurs étincelants, ses arbres de lumière [...] se confondirent sous ses pieds en un large sillon de lumière, en un rapide fleuve de feu. Il comprit qu'il filait dans l'espace avec la rapidité d'une étoile. Tout s'obscurcit graduellement : le domaine de ses aïeux lui apparut un instant tel qu'une planète immobile au milieu d'un ciel assombri, un vent frais frappa son visage, il ressentit une secousse, jeta les yeux autour de lui, et se trouva couché sur le sable [...] (II, 730).

Le « transit » de retour est imaginé tel le vol interstellaire lors duquel le corps d'Adoniram propulsé se déplace accompagné d'effets de feu et de lumière, avant de replonger dans des ténèbres « d'un ciel assombri », et enfin tomber du haut, tel un extraterrestre ayant accompli un long voyage dans le Cosmos. Ainsi, à l'aube, il revient à la surface de la terre et rejoint sa « réalité » diurne muni d'un marteau de fer puissant, cadeau de ses aïeux caïnites. Malgré sa provenance fantasmagorique, ou merveilleuse, l'outil ne disparaît pas avec le retour de la clarté du jour, de la logique et de la rationalité. Bien au contraire : il aide Adoniram à parachever son œuvre, soit à transformer son échec, en somme technique, en triomphe artistique. En fait, dans la symbolique maçonnique, le marteau (ou bien le maillet) « est signe de commandement, que brandit la main droite, côté actif se rapportant à l'énergie agissante et à la détermination morale »¹². Le triomphe s'avère possible grâce à la catabase et au contact avec les fantômes de la « race de Caïn ». L'architecte parvient à transformer les révélations du monde souterrain en certitudes esthétiques,

¹² J. Boucher, *La symbolique maçonnique*, 2^e éd., Paris, 1954, cité d'après : J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, Paris, Robert Laffont/Jupiter, éd. revue et corrigée, 1982, p. 599.

et à retrouver sa vocation, celle de l'artiste radicalement opposé aux principes d'un « classicisme » basé sur le rationnel, le pensable et le nommable. Loin de remettre en question la valeur de son expérience, l'artiste découvre avec ravissement le rapport secret entre son nouveau « savoir catabasique » et les événements de son existence réelle. Qui plus est, Adoniram accepte le risque couru par tout artiste qui conçoit des œuvres où la vision artistique s'allie à des prouesses techniques jusqu'alors ignorées, ou méconnaissables, quitte à s'exposer au dédain, au rejet, à l'exclusion. Sa descendance caïniste étant donnée comme manifeste, le sculpteur nervalien serait bien « l'un des avatars possibles de la figure tant prisée du génie »¹³, partant ferait partie, avec Caïn son grand aïeul, de la constellation des grands révoltés romantiques bannis du ciel, dont Prométhée et Satan.

Bien qu'Adoniram recouvre son honneur et qu'il vive des instants d'amour (Nerval imagine l'union de l'artiste et de la reine de Saba, deux « enfants du feu », en de secrètes noces quasi-hiérogamiques, consacrées par la certitude de l'enfant que la reine porte dans son sein...), la royale visiteuse quitte Jérusalem, ou plutôt s'enfuit, par une nuit d'orage, alors que Salomon autorise, sinon encourage le meurtre insidieux de l'architecte. Nerval invente la figure de Salomon – (anti) héros éponyme du récit – qui ne supporte pas la supériorité spirituelle, et encore moins, l'altérité totale de l'artiste et sa liberté : le génie charismatique dérange le souverain, défenseur et gardien de l'ordre absolu, qu'il soit humain ou divin. Le roi des Juifs ne peut ni ne veut tolérer dans son entourage l'existence et le succès d'un étranger, individu obscur et de provenance incertaine, surtout s'il dispose d'une puissance incompréhensible, donc susceptible de s'avérer pernicieuse. Effectivement, les interrogations sur l'identité d'Adoniram ne trouvent pas de réponses satisfaisantes : personne ne sait ni d'où il vient ni d'où proviennent ses multiples talents et capacités :

[...] 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 ? on l'ignorait. [...] Quelle était son origine ? à quelle race appartenait-il ? C'était un secret, et le mieux gardé de tous [...] (II, 672).

De telles questions restent entières, car l'artiste nervalien fait figure d'*alien* non pas au sens social, ethnique, géographique ou psychologique, mais bien générique et ontologique¹⁴. Tout comme son art qui provient d'autres temps et d'autres lieux, la « race » de l'artiste Adoniram ne correspond à rien de connu. En réalité, chez Nerval, le terme « race » semble vouloir dire, tout simplement, descendance, mais aussi et par analogie, il s'approche de l'acception baudelairienne, au sens de « espèce humaine », notamment dans le poème *Abel et Caïn* (1857) : « Race de

¹³ V. Léonard-Roques, *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité*, Paris, Éditions du Rocher, 2007, p. 14. Voir aussi : C. Hussherr, *L'ange et la bête. Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2005.

¹⁴ Cf. G. Barthélemy, « Ailleurs et métadiégèse dans le *Voyage en Orient* de Nerval », *op. cit.*

Caïn, cœur qui brûle, / Prends garde à ces grands appétits. [...] / Race d'Abel, voici ta honte : / Le fer est vaincu par l'épieu ! / Race de Caïn, au ciel monte, / Et sur la terre jette Dieu ! »¹⁵.

Mais qu'en est-il de la genèse de ce portrait de l'artiste en caïnite, ténébreux, solitaire et désobéissant... ? Le texte biblique ne précise pas le nom du constructeur du temple de Salomon, bien qu'il mentionne maintes fois Hiram, le phénicien roi de Tyr et du Liban, contrée d'où Salomon faisait importer le bois de cèdre pour ses constructions¹⁶. De surcroît, la tradition biblique connaît aussi un autre Hiram (Hiram-Abi, Hiram Abif, Adoram...), « fils d'une veuve de la tribu de Nephthali » (donc Juif par la mère) (I Rois, 7, 14) et le présente en tant qu'artisan aux talents multiples, pareil en cela à l'Adoniram nervalien puisque « [...] plein d'habileté, d'intelligence et de savoir-faire pour tout travail sur bronze. Il vint chez le roi Salomon et effectua tous ses travaux [...] » (I Rois, 7, 14) ; « Il fit, en métal fondu, la Mer » (I Rois, 7, 23). La Bible énumère diverses aptitudes techniques de cet *autre* Hiram capable de « [...] travailler l'or, l'argent, le bronze, le fer, la pierre, le bois, l'écarlate, la pourpre, le violet, le lin et le carmin, exécuter toute sculpture et réaliser tout projet » (II Chroniques, 2, 13). Cependant, suivant d'autres traductions, le génial artisan-ouvrier ne serait que « chef de la corvée », ou alors « préposé sur les impôts » (I Rois, 4, 6, dans la traduction de Louis Second). Voilà, en résumé, le fond biblique avec ses variantes et quelques avatars, devenus sources auxquelles Nerval puise afin de reconstruire la figure composite de son personnage : celle d'artiste dont le génie s'alimente d'insoumission.

Dans le récit nervalien, les références à la légende hiramique-adoniramique se résorbent dans la systématique évocation du rituel maçonnique, notamment celui du passage au grade de maître (ainsi dans la maçonnerie spéculative). Suivant cette tradition, Hiram, l'architecte et le constructeur du temple de Jérusalem, assassiné par les trois compagnons-traîtres, serait enseveli à la hâte, son corps étant dissimulé et ensuite retrouvé, en décomposition. Un terme aux consonances macabres se rapportant au cadavre retrouvé en proviendrait : *Makbénach* (ou bien : *Mac Benach*), en hébreu : « la chair se sépare des os » (soit : « tout se désunit ») ; tel est bien le titre du dernier chapitre du texte de Nerval (II, 762). Effectivement, outre nombre d'allusions, d'abord latentes, à la symbolique maçonnique dont Nerval incruste son *Histoire...* (gestes, comportements, paroles), l'épisode du meurtre du protagoniste et de ses suites fait bien partie de la diégèse. Nerval, nous le savons déjà, imagine le meurtre perpétré par trois « compagnons » d'Adoniram, avec l'accord tacite de

¹⁵ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1961, p. 145-146. G. Barthélemy souligne que, dans le *Voyage...*, « [...] 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 autour de laquelle s'organise la relation de double projectif qui unit Adoniram, Gérard et Nerval » ; G. Barthélemy, « Ailleurs et métadiégèse dans le *Voyage en Orient* de Nerval », *op. cit.*

¹⁶ Ainsi dans I Rois, 5, 20-24 ; II Chroniques, 2-4 ; La Bible, traduction œcuménique, *op. cit.*

Salomon, jaloux de la puissance du génie de son fonctionnaire, de son échec mué en triomphe et surtout de son ascendant sur les milliers d'ouvriers et d'artisans, embauchés par le roi pour ses constructions grandioses : fondeurs, maçons, tailleurs de pierre, menuisiers, charpentiers, forgerons, mineurs, etc. Cette masse de manœuvres obéit au moindre geste du maître Adoniram : le roi n'oublie pas qu'il suffisait à son sujet farouche de lever son bras et de tracer dans l'air la lettre T, le *tau* avec sa symbolique riche et complexe, pour que les artisans s'alignassent comme une armée et se missent en marche vers leur maître-architecte qui dispose d'un « magique pouvoir » : l'artiste, et non le roi, fils de David, proche d'Adonai.

Voici un extrait de la scène :

Adoniram [...] se tourne vers cette foule [...]. Il fait un signe [...] lève le bras droit, et, de sa main ouverte, trace dans l'air une ligne horizontale, du milieu de laquelle il fait retomber une perpendiculaire [...] : des milliers d'hommes [...] se rangent comme une armée. [...] cent mille hommes [...] s'avancent silencieux de trois côtés à la fois. Leurs pas lourds et réguliers font retentir la campagne. [...] et ils s'approchent, tels que de hautes vagues [...]. Troublé, Soliman recule [...]. Adoniram [...] étend le bras ; tout s'arrête [...]. Peu s'en fallut qu'elle [la reine de Saba] ne se prosternât devant cette puissance occulte et formidable (II, 698-699).

Si la scène trouble le roi Salomon, le fait réfléchir en silence et surtout « reculer » devant la puissance inconcevable de l'artiste, elle provoque une réaction inverse de la reine de Saba. Subjuguée, charmée, elle devine l'occulte parenté qui l'unit à Adoniram et lui offre un bijou : son collier « [...] où s'attachait un soleil en pierreries encadré d'un triangle d'or [...] » (II, 699). La ressemblance de la parure avec la symbolique maçonnique et l'emblème de la biblique tribu de Nephthali est frappante. Qui plus est, la scène, quasiment muette, est décrite par Nerval telle l'imitation d'un rite secret, où à chaque mouvement, geste et parole un sens symbolique s'attache. Comme le précise Claude Pichois, les allusions maçonniques dont le texte nervalien s'imprègne (alors que, vers la fin de l'ouvrage, le discours devient de plus en plus méta-diégétique) sont d'ordre littéraire et résultent aussi bien des préoccupations occultes de l'écrivain¹⁷ que de son penchant personnel mais partagé avec nombre d'écrivains de la même trempe.

Inscrit dans le discours nervalien, le contexte maçonnique, médiatisé par les vagues allusions et contextes plus au moins précis, se fait manifeste tantôt en pé-

¹⁷ Sur la présence des aspects franc-maçonniques dans l'œuvre de Nerval, sujet vaste et complexe, voir Cl. Pichois, in : G. de Nerval, *Œuvres...*, op. cit., II, *Voyage en Orient*, Notes et variantes, p. 1549-1550 ; 1591 ; 1594 ; surtout : 1597-1598 ; 1625. Voir aussi : G. Durand, *Les mythes fondateurs de la Franc-maçonnerie*, Paris, Dervy 2002 : l'anthropologue de l'imaginaire propose une approche synthétisante de la question. L'étude de S. Vierne : *Les mythes de la Franc-maçonnerie*, Paris, Vega, 2008, complète et enrichit l'ouvrage de Durand moyennant les réflexions mythanalytiques très poussées. Plus récemment, une double perspective jungienne et durandienne domine dans l'ouvrage de J.-L. Maxence et Fr. Vincent : *Imaginaire et psychanalyse des légendes maçonniques : D'Hiram à Dark Vador*, Paris, Dervy, 2015.

riphérie, tantôt en se situant au cœur du récit avec tant d'insistance que c'est avec peine qu'on résiste à la tentation d'une lecture strictement maçonnique de cette partie du *Voyage...* Vers la fin du récit, soudainement, le narrateur nervalien renonce au discours romanesque, change de registre et se focalise sur la reconstruction de la genèse de la légende d'Adoniram¹⁸, l'accent mis sur les circonstances (assez macabres) de la découverte de sa dépouille, de son enterrement etc. C'est l'assassinat de l'architecte, avec de nombreux détails propres au rituel et à la symbolique de la maçonnerie dite *adonhiramite* qui met fin à la diégèse. Arrivé à ce point limite, le narrateur abandonne l'histoire de l'artiste, oublie la reine de Saba et se contente d'une libre reconstruction du destin légendaire du roi Salomon.

L'image de l'artiste gravite autour de la symbolique maçonnique que Nerval réinterprète sans l'épouser entièrement. À savoir, autant les traits ténébreux du protagoniste mélancolique que le caractère antisolaire de sa création artistique situeraient l'Adoniram nervalien à l'opposé des principes et surtout de l'esthétique maçonnique, cette dernière tenue pour essentiellement solaire et lumineuse – donc salomonienne, et non adoniramite. Nous voilà en face à l'un des paradoxes de l'univers littéraire de Nerval et de ses personnages, source des apories qui surgissent à l'orée de toute étude de l'écriture nervalienne. Derrière l'ambiguë légende orientale se profile une mythologie de l'artiste romantique qui méprise les contraintes imposées par une autorité aux ordres de laquelle il ne saurait se soumettre. Au mystère et à l'intrinsèque étrangeté du personnage répond l'étrangeté de son art, à la fois caïnite et prométhéenne, visant l'absolu de la liberté : celle de l'art et de l'artiste venus du fond des âges.

Bibliographie

- Barthèlemy, Guy, « Ailleurs et métadiégèse dans le *Voyage en Orient* de Nerval », in : *Cahiers du CRLH*, Université de La Réunion, septembre 1990, n° 6 (« L'Ailleurs »), p. 71-83, disponible sur le site <http://www.bmlisieux.com/inédits/ailmetad.htm> (consulté le 29.10.2017).
- Barthèlemy, Guy, « Littérature et anthropologie dans le *Voyage en Orient* de Nerval », in : Alain Vaillant (dir.), *Écrire / Savoir. Littérature et connaissance à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éditions Printier, 1996
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1961
- Bénichou, Paul, *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992
- Boucher, Jules, *La symbolique maçonnique*, 2^e éd., Paris, Dervy, 1954
- Brix, Michel, « Nerval et les anamorphoses de l'Orient », in : Jean-Nicolas Illouz, Claude Mouchard (dir.), *Clartés d'Orient. Nerval ailleurs*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2004

¹⁸ La légende maçonnique d'Hiram/Adoniram, apparaît au XVIII^e siècle. Nerval avait sans doute l'accès aux études françaises, entre autres, celles de Gabriel-Louis Calbre Pérau, ou de Louis Guillemain de Saint-Victor. Sur les premiers rituels maçonniques, voir surtout : Ph. Langlet, *Les Textes fondateurs de la franc-maçonnerie*, Paris, Dervy, 2006.

- Chambers, Ross, *Nerval et la poétique du voyage*, Paris, José Corti, 1969
- Char, René, *Sur une nuit sans ornements*, in : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983
- Chevalier, Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, Paris, Robert Laffont/Jupiter, éd. revue et corrigée, 1982
- Durand, Gilbert, *Les mythes fondateurs de la Franc-maçonnerie*, Paris, Dervy 2002
- Hetzel, Aurélia, *La Reine de Saba, Des traditions au mythe*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2012
- Husscherr, Cécile, *L'ange et la bête. Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2005
- La, Bible, traduction œcuménique, Paris, Société biblique française & Éditions du Cerf, Alliance Biblique Universelle, 1988
- Langlet, Philippe, *Les Textes fondateurs de la franc-maçonnerie*, Paris, Dervy, 2006
- Léonard-Roques, Véronique, *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité*, Paris, Éditions du Rocher, 2007
- Maxence, Jean-Luc et Vincent Frédéric, *Imaginaire et psychanalyse des légendes maçonniques : D'Hiram à Dark Vador*, Paris, Dervy, 2015
- Miguet-Olagnier, Marie, *Métamorphoses du mythe*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Paris, Diffusion Les Belles-Lettres, 1997, t. 628
- Milner, Max, « Religions et religion dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval », in : *Romantisme*, 1985, n° 50
- Montandon, Alain, *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, « Révolutions et Romantismes »
- Nerval, Gérard, de, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, III, *Filles du Feu*, Paris, Gallimard, 1993
- Tsujikawa, Keiko, *Nerval et les limbes de l'Histoire. Lecture des Illuminés*, Introduction Jean-Nicolas Illouz, Genève, Droz, 2008
- Vierne, Simone, *Les mythes de la Franc-maçonnerie*, Paris, Vega, 2008
- Weiser, Dagmar, *Nerval. Une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Droz, 2004

Barbara Sosieñ

Barbara Sosieñ, professeur émérite à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Jagellonne, est spécialiste de la littérature française du XIX^e siècle. Auteur des études et articles sur les œuvres des écrivains romantiques majeurs (dont notamment Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Victor Hugo, Honoré de Balzac, George Sand...) et mineurs (dont Alphonse Esquiros), elle privilégie les aspects symboliques, mythiques et bibliques de la littérature.