



**HAL**  
open science

## Un “ logogriphe ” romantique : Pandora de Nerval

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Un “ logogriphe ” romantique : Pandora de Nerval. *Revue Nerval*, 2022, 6, pp.221-236. hal-03691094

**HAL Id: hal-03691094**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-03691094>**

Submitted on 8 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Un « logogriphe » romantique : *Pandora* de Nerval

Alors que la première livraison de *Pandora* venait de paraître dans *Le Mousquetaire* du 31 octobre 1854, Nerval écrit quelques jours plus tard à Alexandre Dumas, directeur du *Mousquetaire*, pour se plaindre que la publication ne correspondait pas à ses vœux :

[...] Je ne veux pas vous accabler d'une réimpression de l'article intitulé *Pandora* publié il y a trois jours, reconnaissant que vous ne l'aviez pas récrit, mais ayant à me plaindre de ne pas y avoir lu l'*en-tête* que vous m'aviez promis et qui devait expliquer ce logogriphe – vous avez coupé la syrène en deux – j'apporte la queue<sup>1</sup>.

« L'en-tête » en question est un passage des *Amours de Vienne* que Nerval avait d'abord publié dans la *Revue de Paris* du 7 mars 1841, avant de le reprendre dans l'« Introduction » du *Voyage en Orient* ; il tient à y adjoindre ici la « queue », c'est-à-dire la suite de *Pandora*, afin que les deux parties ainsi raboutées forment le tout d'un *texte-syrène*, – ou d'un « logogriphe ». Le « logogriphe » et la « syrène » (selon la graphie nervalienne) ont en commun d'être tous deux des « chimères », c'est-à-dire des êtres fantastiques composés par association d'éléments disparates ; mais le « logogriphe » a ceci de particulier qu'il désigne plus spécifiquement une formation du langage obtenue par découpe et recomposition du signifiant dont les lettres deviennent mobiles, – entre la charade, le jeu de mots et l'énigme. *Pandora* est donc un « logogriphe », non pas seulement du fait que la nouvelle donne libre cours aux créatures du rêve sorties des « songes d'un malade » comme l'être hybride d'Horace qui se termine « en queue de poisson<sup>2</sup> », mais encore du fait que sa forme textuelle elle-même procède par raccrocs, raboutages ou mises en correspondance, – tout en suspendant le sens dernier de la nouvelle dans une énigme, en vérité aussi « indéchiffrable » que « l'indéchiffrable énigme de la Pierre de Bologne » sur laquelle s'ouvre le récit.

\*

En rattachant *Pandora* aux *Amours de Vienne*, Nerval greffe sa nouvelle sur un récit inachevé, faisant d'elle le développement d'une *réticence* dans la mesure où le récit des *Amours de Vienne* se dénouait sur un silence sans délivrer *le mot de la fin* : « Je t'avoueraï que cela a mal fini », concédait seulement le narrateur à son interlocuteur, ajoutant : « pour ce que j'aurais à dire encore, je me suis rappelé à temps le vers de Klopstock : “Ici la Discrétion me fait signe de son doigt d'airain”<sup>3</sup>. » La « suite des *Amours de Vienne*<sup>4</sup> » que constitue le récit de *Pandora* se loge donc dans un silence ; mais de telle façon qu'au lieu de l'éclaircir il le redouble : Nerval a beau ménager (jusque dans la pagination de son manuscrit<sup>5</sup>) une place au passage des *Amours de Vienne* qu'il convient de citer mais que les imprimeurs du *Mousquetaire* ne parviennent pas à localiser<sup>6</sup>, sa nouvelle tout entière procède d'une sorte de *vide initial*, – duquel elle tire, à l'incipit, à la fois sa *densité* et son *envolée* particulières :

---

<sup>1</sup> Lettre à Alexandre Dumas, 2 ou 3 novembre 1854, NPI III, p. 903.

<sup>2</sup> Horace, *Art poétique*, v. 7. Bertrand Marchal a rapporté le mode de composition des *Chimères* à cet art « grotesque » et contre-nature qu'évoque Horace au début de l'*Art poétique* (édition des *Filles du feu*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 416). Voir aussi Jean-Nicolas Illouz, « Œuvre fragmentaire et livre-chimère : note sur la composition des *Filles du feu* », dans Nerval, *Œuvres complètes*, tome XI, *Les Filles du feu*, édition de Jean-Nicolas Illouz avec la participation de Jean-Luc Steinmetz, Paris, éditions Garnier, 2015, p. 9-24.

<sup>3</sup> *Voyage en Orient*, « Introduction », NPI II, p. 230.

<sup>4</sup> Sur le manuscrit on lit en effet, en surtitre de *Pandora*, « Suite des *Amours de Vienne* », où le mot « suite » est biffé. Voir Sylvie Lécyer, planche I, transcription p. 214.

<sup>5</sup> Dans la version « rouge » de *La Pandora* (celle préparée en novembre 1853), le feuillet titré *Maria-Hilf* est paginé « 3 », signe que Nerval avait réservé deux feuillets pour la citation du passage des *Amours de Vienne* sous le titre « Les Trois femmes » (Sylvie Lécyer, planche II, transcription p. 216).

<sup>6</sup> Rappelons que les éditeurs omettront de publier le passage des *Amours de Vienne* en « en-tête » de la première livraison du *Mousquetaire* du 31 octobre 1854 ; puis qu'ils le placeront mal dans les épreuves de la « seconde partie », si fautives que Nerval renonce alors à la publication.

Vous l'avez tous connue, ô mes amis ! la belle Pandora du théâtre de Vienne [...].

Le collage textuel qui trame le récit arrime *Pandora* à un premier texte absent, en sorte que le texte second, en s'élançant, semble suspendu dans le vide, – lié en outre à un secret que tout à la fois il dit et ne dit pas :

Enfin, *la Pandora*, c'est tout dire, – car je ne veux pas dire tout.

Cet effet de suspension d'un texte qui est pourtant explicitement rattaché aux *Amours de Vienne* est d'autant plus saisissant que les deux récits qu'il s'agit d'accoler sont très hétérogènes entre eux : s'ils ont en commun une même diégèse (la Nuit de la Saint-Sylvestre à Vienne en 1839), leur manière narrative est toute différente, et, comme le souligne très bien Vincent Mugnier<sup>7</sup>, il y a solution de continuité entre, d'un côté, le récit excentrique d'aventures galantes dans la sorte « *romanzetto* » que forment *Les Amours de Vienne* (« Que Sterne et Casanova me soient en aide ! », écrit Nerval dans *Les Amours de Vienne*<sup>8</sup>), et de l'autre la nouvelle *Pandora*, où toute chose, en revenant, semble revêtue d'un sentiment d'inquiétante étrangeté. Le collage textuel, duquel, à l'incipit, découle le récit, crée donc l'effet d'une parataxe en quelque sorte *in absentia*, dont le premier terme manque : c'est à partir de ce manque que se produit le « soulèvement » de *Pandora*, – comme il y a, nous dit Claude Mouchard, un « soulèvement » *sui generis* des *Chimères*<sup>9</sup>.

\*

Les manuscrits de *Pandora* sont un indice matériel du procédé de « collage », ou encore de « couture<sup>10</sup> », sur lequel s'appuie la poétique *rhapsodique* de Nerval.

Si l'on considère notamment le manuscrit publié en 2005 par Jacques Clémens et Michel Brix<sup>11</sup>, on s'aperçoit que cet état dernier de l'écriture – « dernier » puisque le manuscrit *Jacques Clémens* est le manuscrit préparatoire de l'édition du 31 octobre 1854 dans *Le Mousquetaire* – est en réalité un assemblage de fragments, d'abord découpés puis collés, empruntant à des strates d'écriture antérieures, notamment à celle des fragments à l'encre rouge, corrigés ensuite à l'encre noire. Nerval découpe, colle, et, une fois les fragments réagencés sur la page, il les espace à nouveau en appelant en marge des *blancs*, comme pour morceler à nouveau son texte en saynètes à la fois autonomes et reliées. Dans la version finale, la manière narrative de Nerval porte encore la trace de ce mode de composition paratactique et rhapsodique, en ce qu'elle crée à la fois un effet de découpsu, dans la succession rapide et heurtée de petites scènes, et un effet de *fondus enchaînés*, découlant de l'élan lyrique des premiers paragraphes, – l'écriture jouant ainsi, rythmiquement, sur deux types de phrasé opposés : l'un que l'on peut dire en *legato*, l'autre pour ainsi dire en *staccato*<sup>12</sup>.

On sait que les strates d'écriture à l'encre rouge ont permis à Jean Guillaume<sup>13</sup>, puis à Michel Brix<sup>14</sup>, de « recomposer » un état de la nouvelle antérieur au texte publié en 1854 : sous le titre *La Pandora* (avec l'article), cette version primitive – demeurée version « fantôme », car jamais publiée

<sup>7</sup> Vincent Mugnier, *Chaos et création dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2017, « Les crevasses viennoises », p. 538-573.

<sup>8</sup> *Voyage en Orient*, « Introduction », NPI II, p. 201.

<sup>9</sup> Claude Mouchard, « Quel soulèvement des *Chimères* ? – en quel « élément » ? », *Revue Nerval*, n°5, 2021, p. 161-171.

<sup>10</sup> « Moi, je m'étais brodé sur toutes les coutures », écrit Nerval dans la préface aux *Filles du feu*. Corinne Bayle a insisté sur le patchwork intertextuel qui tisse les textes de Nerval, dans *Borderies nervaliennes, Broderies nervaliennes*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>11</sup> Michel Brix & Jacques Clémens, *Genèse de « Pandora »*. *Le manuscrit de l'édition de 1854*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2005.

<sup>12</sup> Ce contraste rythmique n'est pas sans faire penser, en musique, à la manière de Schumann, qui distinguait en lui deux figures mêlées, Eusebius et Florestan. Sur Nerval et Schumann, voir Pierre Fleury, *Nerval et Schumann, la folie en partage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Intempestives », 2018.

<sup>13</sup> Jean Guillaume, *Aux origines de « Pandora » et d'« Aurélie »*, Namur, Presses universitaires de Namur, « Études nervaliennes et romantiques, V », 1982, p. 9-27.

<sup>14</sup> Michel Brix, dans *Nouveaux Documents sur Gérard de Nerval*, Études nervaliennes et romantiques XVI, Namur, Presses universitaires de Namur, 2020, p. 109-121.

– a été rédigée un an plus tôt, pendant la deuxième quinzaine du mois de novembre 1853, alors que Nerval destinait son texte au journal *Paris* et envisageait de le reprendre dans le recueil des *Filles du feu* préparé parallèlement chez Daniel Giraud. Nerval se trouvait alors interné dans la clinique du docteur Blanche à Passy ; si bien qu'il n'est pas impossible – Jean Guillaume en a émis l'hypothèse – que la rédaction de *La Pandora* réponde à la demande de Dumas invitant Nerval à faire le récit de « Trois jours de folie<sup>15</sup> » : Nerval, en remontant le temps et en superposant les espaces, substitue à la crise de 1853 vécue à Paris, l'épisode de Vienne – treize ans plus tôt<sup>16</sup> – qui court lui aussi sur trois jours autour de la nuit de la Saint-Sylvestre de 1839 ; mais à peine a-t-il terminé la réaction de la version « rouge », qu'il demande à la direction de la revue *Paris* de revoir la fin, pour finalement ajouter à l'épisode de Vienne de l'hiver 1839-1840, l'épisode de Bruxelles, un an plus tard dans l'ordre de la diégèse, soit, dans l'ordre de la biographie, le moment où Nerval revoit à Bruxelles Marie Pleyel en même temps que Jenny Colon. La rhapsodie, on le voit, n'est pas simplement un assemblage de fragments manuscrits ; elle engage une « recomposition » de la vie elle-même, et elle est, pour Nerval, une manière de recoudre des fragments de son existence, afin de déceler, dans les possibilités multiples de leurs agencements, une suite « logique » ou la trame d'un « Destin<sup>17</sup> ». Il faut ajouter que la conclusion de la nouvelle sur l'épisode de Bruxelles oblige Nerval à retoucher, cette fois, le début ; et, à nouveau, Nerval, en mettant rétrospectivement en perspective la chronologie des événements, au lieu d'effacer la couture, la souligne, recommençant son manuscrit à l'encre rouge par ces lignes à l'encre noire : « C'est un récit à demi sérieux à demi frivole d'une aventure dont la date serait séparée d'environ un an de celle des lettres qui précèdent<sup>18</sup> ».

Ces agencements du texte et de l'existence confondus ont par endroits des effets saisissants. Dans les manuscrits de *Pandora*, on voit surgir de brusques *lignes de fuite* : par exemple quand le narrateur, dans les jardins de Schœnbrunn, projette soudain sa généalogie dans la généalogie de Napoléon, comme il le fait dans la *Généalogie fantastique*<sup>19</sup> ; ou par exemple encore quand Nerval semble indiquer dans *Pandora* des ouvertures vers ce qui deviendra d'une part le récit de *Promenades et souvenirs*, et d'autre part le récit d'*Aurélia*. Ce nœud « rhizomatique » se trouve dans ces lignes de la version « rouge » :

Un nouvel amour se dessine déjà sur la trame variée des deux autres. – Adieu, forêt de Saint-Germain, bois de Marly, chères solitudes ! Adieu aussi, ville enfumée qui t'appelais Lutèce, et que le doux nom d'Aurélia remplit encore de ses clartés – *Amor y Roma* ! palladium sacré, reste à jamais inscrit sur la tombe d'Arthémis<sup>20</sup>.

L'amour à Vienne pour Pandora (c'est-à-dire, dans la réalité biographique, Marie Pleyel) se détache, comme en palimpseste, sur la trame de deux autres amours plus enfouis : d'une part l'amour, à Saint Germain, pour Sophie (soit Sophie Paris de Lamaury), que développera le récit de *Promenades et souvenirs* ; d'autre part l'amour, à Paris, pour une Aurélie / Aurélia ou encore Arthémis (soit Jenny

<sup>15</sup> Voir la lettre de Nerval à Alexandre Dumas, 14 novembre 1853, NPI III, p. 821-823. La lettre est écrite à l'encre rouge.

<sup>16</sup> « Voilà ce que j'écrivais il y a treize ans », lit-on sur le manuscrit pour faire transition entre la citation du passage des *Amours de Vienne*, publié en 1841, et le début de *La Pandora* (*Sylvie Lécyer*, planche II, transcription, p. 216 ; ici-même p. 000).

<sup>17</sup> « Le Destin » est le titre d'« El Desdichado » sur le manuscrit *Éluard* ; quant à l'idée de « suite logique », elle est exprimée dans *Aurélia*, où le narrateur voit dans la succession des épisodes délirants « les diverses phases de ce qui constituait pour moi une série d'événements logiques » (NPI III, p. 708 ; OC XIII, p. 62). Une lettre à Edmond Leclerc, du 5 mars 1841, souligne encore l'enchaînement « logique » qui, aux yeux de Nerval, met en relation les événements de Vienne et de Bruxelles qui sont la matière de *Pandora* : « Bien que ma maladie n'ait eu rien d'extraordinaire puisque j'ai déjà éprouvé il y a longtemps de semblables attaques de nerfs, j'ai cru saisir dans bien des choses qui me sont arrivées tant à Paris qu'à Vienne et à Bruxelles une certaine intrigue ou du moins un certain jeu convenu dont je ne possède pas l'intelligence complète. » (NPI I, p. 1371)

<sup>18</sup> *Sylvie Lécyer*, planche I, transcription p. 214. Ici même, p. 000, n. 000. Dans *Pandora*, le lien chronologique entre l'épisode de Vienne et l'épisode de Bruxelles est indiqué, à la fin, de la manière suivante : « Je n'ai revu la Pandora que l'année suivante, dans une froide capitale du Nord » (NPI III, p. 663 ; ici même p. 000).

<sup>19</sup> Dans la version « rouge », *La Pandora*, on lit : « j'ai pleuré devant les statues, sur les rampes gazonnées de Schœnbrunn, celui que j'appelais mon frère et sa mère et sa grande ayeule Maria Térésa. » Le narrateur se dit ici frère du roi de Rome, fil de Napoléon, et amant supposé de l'archiduchesse Sophie. – Dans la *Généalogie fantastique*, Schœnbrunn, soit *Belle Fontaine*, est l'antonyme de *Mortefontaine* (voir OC XIII, p. 150).

<sup>20</sup> Ici même, p. 000.

Colon)<sup>21</sup>, que développera le récit d'*Aurélia* alors que celui-ci s'intitule, dans le projet d'*Œuvres complètes* que Nerval rédige au même moment, *Artémis ou le rêve et la vie*<sup>22</sup>. Tout se passe donc comme si la nouvelle pouvait, à partir de points nodaux extrêmement denses, se ramifier dans d'autres textes, encore à venir, mais déjà présents dans la pensée de leur auteur.

Au reste, la ramification qui conduit de *Pandora* vers *Aurélia* est très perceptible à l'intersection de la genèse des deux œuvres : *Pandora* se termine sur l'épisode de Bruxelles, qui ouvre la première version manuscrite d'*Aurélia* (« Ce fut en 1840 que commença pour moi cette – *Vita nuova*. – Je me trouvais à Bruxelles [...] »<sup>23</sup>). Tandis que divers indices sur les manuscrits donnent à penser que Nerval, après l'abandon de la publication de la « seconde partie » de *Pandora* dans *Le Mousquetaire*, a refondu des passages restés inédits pour les reprendre dans les rêves d'*Aurélia*<sup>24</sup>.

On le voit, *Pandora*, dont la publication est inachevée, existe moins en elle-même que reliée déjà, dans l'esprit de Nerval, au projet de *Promenades et souvenirs* et au projet d'*Aurélia*, entrant ainsi dans un ensemble plus vaste en gestation, qui est celui de « Mémoires » dont Nerval dit qu'il les écrit « sous plusieurs formes »<sup>25</sup>. En sorte que le mode de composition paratactique et rhapsodique, qui travaille d'abord à l'échelle de la phrase, dans de petites unités stylistiques, travaille aussi à l'échelle de l'œuvre, qui se ramifie dans d'autres œuvres pour s'y développer et s'y refondre, même et autre à la fois.

\*

Cette manière rhapsodique est également sensible dans la façon dont le texte se greffe sur des intertextes, si foisonnants qu'ils donnent l'impression que le texte *ne peut résider en lui-même*, comme s'il ne se soutenait que des échos qu'il trouve dans d'autres textes, et comme s'il cherchait toujours ailleurs la clé de l'énigme qu'il est à lui-même.

Outre le renvoi initial, dès le titre, aux *Amours de Vienne*, l'œuvre s'ouvre sur une épigraphe tirée du *Faust* de Goethe (« Deux âmes, hélas, se partagent mon sein [...] »). Elle enchaîne sur une mention de « l'indéchiffrable énigme » de la Pierre de Bologne, *ÆLLA LÆLLA*. Et quand commence l'aventure de Vienne proprement dite, le récit est manifestement sous-tendu par le souvenir des *Contes* d'Hoffmann : ce sont d'abord quelques indices, – « le jour de la Saint-Sylvestre », l'exclamation « Diable de conseiller intime de sucre candi ! », la taverne des *Chasseurs* – qui sont autant d'allusions aux *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*, où le narrateur fait la connaissance d'Érasme Spikher qui a perdu son reflet à l'image de Peter Schlemihl qui a perdu son ombre dans l'œuvre de Chamisso. Mais le lien entre Nerval et Hoffmann est plus profond encore, quand Nerval mentionne, dans les devantures des boutiques de Vienne, des « poupées de Nuremberg », – renvoyant ainsi obliquement à un opéra-comique de Leuwen et Beauplan, sur une musique d'Adolphe Adam, intitulé *La Poupée de Nuremberg* : Nerval en avait vu des vignettes dans *L'Éclair* d'avril 1852, et celles-ci l'avaient suffisamment frappé pour qu'il envisageât de faire illustrer *La Pandora* en utilisant ces vignettes, notamment celle qui représente la danse de la poupée, en accord avec la danse de Pandora, ou celle qui représente la création de la femme par le Diable, ou encore celle qui montre la poupée passant en revue deux petits soldats au garde-à-vous, analogues au « vieux baron » et au « jeune prince » auxquels « la Pandora dépitée s'amusa à faire faire l'exercice »<sup>26</sup> (Fig. 1). Mais un texte en cache un autre, puisque *La Poupée de Nuremberg*, créée à

---

<sup>21</sup> Le « e » d'Aurélia est surchargé à l'encre noire en « a ».

<sup>22</sup> Projet d'*Œuvres complètes*, NPI III, p. 785.

<sup>23</sup> NPI III, p. 751 ; OC XIII, p. 126.

<sup>24</sup> Voir Michel Brix, « Le dernier avatar de *Pandora* », dans *Nouveaux Documents sur Gérard de Nerval*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2020, p. 123-125. Un manuscrit, ayant appartenu à la collection Marsan, contient la réécriture de passages appartenant à la deuxième partie de *Pandora*, et cette réécriture est contemporaine de fragments, issus eux aussi de la collection Marsan, qui contiennent deux passages des *Mémorables* (voir NPI III, p. 747 et les notes).

<sup>25</sup> NPI III, p. 1290 ; édition *Sylvie Lécyer*, Planche XIX, transcription p. 244.

<sup>26</sup> NPI III, p. 660. – Les vignettes de *L'Éclair* sont mentionnées dans les lettres à Daniel Giraud, du 30 novembre 1853, NPI III, p. 830, et décembre 1853, NPI III, p. 831. – Sur le manuscrit, on peut repérer un numéro qui renvoie, semble-t-il, à l'une des illustrations de *La Poupée de Nuremberg* : voir ici même p. 000, n. 000.

l'Opéra en 1852, dérive en réalité du succès, l'année précédente, des *Contes d'Hoffmann*, d'abord conçus comme un drame par Jules Barbier et Michel Carré, puis transformés en opéra par Offenbach. Par bien des aspects, *Pandora*, comme l'avait vu Michel Jeanneret<sup>27</sup>, apparaît comme une cristallisation de motifs venus des *Contes d'Hoffmann* : « la belle Pandora du théâtre de Vienne », qui est de ces actrices auxquelles « la nature avait oublié de faire un cœur » comme il est dit dans *Sylvie*<sup>28</sup>, est une femme-poupée comme dans *La Poupée de Nuremberg*, mais aussi une femme-automate comme dans les *Contes d'Hoffmann*, où elle se nomme tour à tour Olympia (dans *L'Homme au sable*), Antonia (dans *Le Conseiller Crespel*), ou encore Giuletta, la courtisane démoniaque qui dépouille ses amants de leur reflet ou de leur ombre (dans *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre*). De dérivation en dérivation, tandis que se dessine aussi en filigrane le mythe de Pygmalion (ou encore la légende du Golem), *Pandora* puise finalement au mythe de Prométhée, qui justifie le titre de la nouvelle, au départ énigmatique, en faisant de l'héroïne la créature, non plus du malheureux artisan Cornélius de *L'Homme au sable*, mais du Titan châtié par Jupiter pour avoir dérobé le feu aux Olympiens et pour avoir façonné une créature parée sans doute de « tous les dons » mais aussi porteur de tous les maux : à partir du mythe de Pandore, lui-même protéiforme et qui a trouvé maintes réactualisations au sein du romantisme allemand<sup>29</sup>, c'est, en filigrane, le mythe nervalien des fils et filles du feu qui se dessine sous la trame du récit de *Pandora*, et donne à ce texte, que Nerval désignait comme un récit « à demi sérieux à demi frivole<sup>30</sup> », un double-fond fantasmatique.

Ces arrière-plans intertextuels, apparemment si hétérogènes entre eux puisqu'ils vont des fantaisies légères de l'Opéra-Comique contemporain aux soutènements tragiques des mythes archaïques, saturent le sens de la nouvelle ; mais ils ne sont pas seuls à rendre compte de l'instabilité du texte toujours déporté vers d'autres textes qui brouillent sa lisibilité propre en même temps qu'ils augmentent ses résonances. Car il est d'autres lignes de fuite, plus latérales. La première évocation de Vienne (« Ô Vienne la bien gardée ! rocher d'amour des paladins ! ») est la refonte très intériorisée d'un passage du *Voyage en Autriche pendant l'été de 1831* du « vieux Menzel », lequel fut un adversaire de la Jeune-Allemagne. Lorsque le narrateur s'en va trouver son ami (Alexandre Weill) pour lui demander de l'argent, celui-ci chante une chanson populaire allemande, *Der Matrose*, dont deux vers sont cités dans le texte. La Kathi, « *bionda grassota* », est rapportée au type vénitien de Carlo Gozzi qui entre dans le mythe féminin de Nerval et de Gautier<sup>31</sup>. Dans la taverne des *Chasseurs* qui fait écho à la rue des *Chasseurs* des *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre* d'Hoffmann, « on chantait *La Revue nocturne* du poète Zedlitz » : tout en faisant « planer » « l'ombre de l'Empereur » dans l'assemblée, *La Revue nocturne* maintient dans le texte la présence du mythe napoléonien, alors que dans une première version manuscrite, Nerval n'hésitait pas, on l'a dit, à fondre sa propre généalogie dans la généalogie de Napoléon. De la *Revue nocturne*, Nerval passe à l'air du *Richard Cœur de Lion* de Sedaine et Grétry (« Ô Richard ! ô mon roi »), l'enchaînement étant motivé par l'association implicite entre deux figures d'exilés et de prisonniers, Napoléon et Richard, qui sont autant d'*avatars* historiques du « déshérité » nervalien. Dans l'épisode des charades à l'ambassade de France, plusieurs noms se pressent et ouvrent de nouvelles pistes intertextuelles : celui d'abord de Schiller, peut-être le Schiller de *La Conjuration de Fiesque* puisqu'apparaît un prince vêtu en étudiant qui déclame des vers de Schiller pour en menacer les tyrans ; puis vient le nom de Robert Macaire, le personnage de la pièce éponyme de Frédérick Lemaître, ainsi que le nom de Musset, afin que d'un côté le *Mandat* de Robert Macaire, et le *Rhin* de Musset composent ensemble la solution de la

<sup>27</sup> Michel Jeanneret, *La Lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978.

<sup>28</sup> *Les Filles du feu*, « Sylvie », NPI III, p. 538, et OC XI, p. 169.

<sup>29</sup> Voir Dora et Erwin Panofsky, *La Boîte de Pandore. Les Métamorphoses d'un symbole mythique*, Traduit de l'anglais par Maud Sissung, Paris, Hazan, 2014.

Voir Corinne Bayle, *Gérard de Nerval. La Marche à l'étoile*, Seyssel, Champ-Vallon, 2001, p. 206-207 ; et *Gérard de Nerval. L'Inconsolé*, Croissy-Beaubourg, Éditions Aden, 2008, p. 370-371.

Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 2001, p. 366-370.

<sup>30</sup> Voir édition Sylvie Lécuyer, p. 214 et Planche I ; NPI III, p. 1300 ; ici-même, p. 000, n. 000.

<sup>31</sup> Voir Georges Poulet, « Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs », *trois Essais de Mythologie romantique*, Paris, Corti, 1985 ; et Corinne Bayle, « Nerval, Gautier et la Vénitienne de Gozzi : l'invention d'un mythe fraternel », dans *Muses et Nymphes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Bordeaux, 2021.

charade, *Mandarin*. Aussitôt après, Pandora chante la romance « Je suis Tching-Ka la blonde, / L'esclave du sultan, / Et je parcours le monde / En dansant, en chantant », tirée de la pièce de Villeneuve et Livry, *Mademoiselle Dangeville*, interprétée par l'actrice Virginie Déjazet. Puis on joue un proverbe, intitulé *Madame Sorbet* de Théodore Leclercq, où Nerval tient le rôle de Florimon, tandis que, par glissement d'une œuvre à une autre, Nerval-Florimon devient le personnage du Destin et Pandora devient l'Étoile du *Roman Comique* de Scarron. Dans le rêve, l'impression de descente dans les profondeurs de la terre est accompagnée d'une mention du *Déluge* de Donizetti. Et quand le surlendemain, le narrateur est à nouveau invité chez Pandora, celle-ci lui enjoint « d'apprendre le rôle de Valbelle, pour jouer la pièce intitulée *Deux mots dans la forêt* », opéra-comique de Marsollier, sur une musique de Dalayrac.

Tout se passe comme si le récit, « brodé sous toutes les coutures<sup>32</sup> » de références à d'autres textes, n'avait pas de centre en lui-même, mais se déployait *rhizomatiquement*, selon d'innombrables ramifications dont on pressent qu'elles sont cependant toutes reliées à un même réseau de *signifiante* extrêmement dense, mobile sans doute, mais *cobésif*.

\*

Tel est le cas d'une référence, cachée mais singulièrement *active* dans le récit, que Sophie Basch a élucidée, tout en en déployant les valeurs dans le travail de l'écriture nervalienne<sup>33</sup> : il s'agit d'un renvoi oblique à Şahmaran (Fig. 2), la reine des serpents dans le monde ottoman, dont Nerval avait vu des représentations à Constantinople. Nerval, en effet, avait évoqué ces représentations dans l'article, publié dans *L'Artiste* du 16 juin 1844, qu'il consacre à la peinture des Turcs : il y relève, vus sur le pont de Galata et dans les boutiques des barbiers, des tableaux sous verre, représentant « une quantité prodigieuse d'animaux à tête de femmes » ; le type reste le même, mais l'exécution de détails (« la couleur des yeux, des cheveux, la coupe du visage ») change selon « la fantaisie de l'artiste » qui n'a pas le droit de représenter une figure humaine, mais qui, par ce détour, peut « faire le portrait de sa maîtresse » à condition de lui donner « le corps d'un monstre », écrit Nerval<sup>34</sup>. Si l'on se reporte à l'iconographie, la transposition dans le portrait de Pandora de certains attributs typiques de la sphinge ottomane est manifeste : les « deux cornes majestueuses » des cheveux de Pandora « nattés en forme de lyre », « sa tête empanachée », « son col de dentelles gaufrées sur les plis de sa robe de brocart », « ses pieds de serpents rouges, que je voyais passer insidieusement sous sa robe comme d'énormes serpentins gonflés du sang des hommes », – tous ces éléments, d'abord énigmatiques, retrouvent leur évidence poétique une fois rapportés aux images de Şahmaran et à ses caractères typiques.

Cette source iconographique catalyse une série d'associations, elles-mêmes protéiformes. Reine des serpents, appartenant au monde souterrain, Pandora-Şahmaran rejoint le mythe de Perséphone, quand le narrateur, dans le rêve, manque de s'étrangler avec des grains de grenades, attributs de la fille de Déméter et de l'épouse d'Hadès. Associée aux enlacements de la crosse d'une harpe en forme de « sirène dorée », Pandora-Şahmaran appartient aussi à l'univers aquatique : Şahmaran est un avatar oriental de la Lorely, et ce n'est pas un hasard si l'incipit, si allègre, de *Pandora* rappelle celui, tout aussi allègre, de *Lorely*<sup>35</sup>.

Lorsque Nerval, dans son article sur la « Peinture des Turcs », écrit qu'« un Turc ne pourrait faire le portrait de sa maîtresse sans lui donner le corps d'un monstre », on songe à ce qu'il écrit à propos de la représentation de la femme dans les poésies de Henri Heine :

<sup>32</sup> Préface aux *Filles du feu*, NPI III, p. 451 ; OC XI, p. 52. Sur le travail de « couture » qu'opèrent les souvenirs autant que l'écriture, voir Corinne Bayle, *Broderies nervaliennes*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>33</sup> Sophie Basch, « Lorely à Constantinople. Les origines iconographiques de *La Pandora* de Nerval », *RHLLF*, 2011, n°4, p. 869-889.

<sup>34</sup> Nerval, « Peinture des Turcs », *L'Artiste* 16 juin 1844, repris dans l'Appendice au *Voyage en Orient* de 1851, NPI II, p. 872.

<sup>35</sup> L'incipit de *Pandora* – « Vous l'avez tous connue, ô mes amis ! – la belle *Pandora* du théâtre de Vienne. – Elle vous a laissé sans doute, ainsi qu'à moi-même, de cruels et doux souvenirs » (NPI III, p. 655) a la même *attaque* rythmique que l'incipit de *Lorely* : « Vous la connaissez comme moi, mon ami, cette Lorely ou *Lorelei*, – la fée du Rhin, – dont les pieds rosés s'appuient sans glisser sur les rochers humides de Bacharach, près de Coblenz (NPI III, p. 3) ».

Voyageant, à sa fantaisie, du monde biblique au monde païen, il lui donne parfois la croupe de lionne et les griffes d'airain des chimères. *La femme est la chimère de l'homme*, ou son démon, comme vous voudrez – un monstre adorable, mais un monstre ; aussi règne-t-il dans toutes ces jolies strophes une terreur secrète<sup>36</sup>.

C'est cette même « terreur secrète » qui règne entre les lignes de *Pandora*. Réunissant l'Orient et l'Occident, Vienne et Constantinople, la Nuit de la Saint-Sylvestre et le mois du Ramazan, Pandora-Şahmaran, sphinge orientale, femme-serpent ou femme-sirène à la façon de Lorely, est en même temps une poupée comme *La Poupée de Nuremberg* ou un automate à qui « la nature avait oublié de faire un cœur », mais aussi Giuletta d'Hoffmann et ses multiples réincarnations, Jésabel de l'Apocalypse, ou Pandore renouvelée du mythe grec aussi bien que de la littérature allemande : bref, elle est, en chacun de ses aspects ou avatars, « la chimère de l'homme », – née des « songes d'un malade » comme la sirène d'Horace, mais rendue sensible par l'écriture, dans le jeu d'un « logogriphe » romantique qui livre les formes mêmes du langage au feu d'une « imagination en délire<sup>37</sup> ».

\*

Dans une nouvelle où le thème de l'incommunicabilité et celui de l'étrangeté des langues sont omniprésents, on compte deux motifs qui incarnent au plus près l'idée du « logogriphe » : d'une part les charades, dans les salons de l'ambassade, au centre de la nouvelle ; d'autre part l'énigme de la Pierre de Bologne, qui ouvre le récit.

En fait de charades, il s'agit plus précisément de *charades en action*, donnant lieu à des scènes mimées, qui donnent l'impression que le théâtre gagne toute chose dans l'univers factice de Vienne lors de la nuit du nouvel an. Les charades en action signalent une sorte de développement « monstrueux » du langage : les mots se décomposent et se recomposent ; et, devenus choses, ils ne se fixent sur aucun des registres ordinaires de la signification, dès lors que les signifiants sont traités comme des signifiés, et que les signifiés sont traités comme des signifiants : ainsi « Maréchal » se décompose en « Marée » et « Schall », où « Marée » doit être deviné à partir d'une saynète représentant Vatel se plongeant dans le cœur « la pointe de son épée de gala », et où « Schall » doit être deviné par le « pan » d'un schall pendant à la poche d'un diplomate, tandis que *Pandora* danse « le pas du *schall* ». De même « Mandarin » se décompose en « Mandat » et « Rhin », où « Mandat » doit être deviné à partir d'une saynète représentant Robert Macaire signant un faux Mandat, et où « Rhin » doit être deviné à partir de la récitation de vers d'Alfred de Musset tirés du « Rhin allemand ». Ce langage, que l'on peut dire « schizophrénique<sup>38</sup> », est « monstrueux » en ceci que l'articulation du signifiant n'y règle plus l'éclosion du signifié, lequel semble s'émanciper de l'ordre du symbolique, pour se donner à voir directement dans le réel. Bientôt même, la « monstration » du mot acquiert une autonomie telle que *Pandora* poursuit sa danse au-delà même du jeu de la charade, sans plus chercher à mimer un signifiant perdu. Il en est du langage dans *Pandora* comme de l'automate dans les *Contes* d'Hoffmann : il échappe à son créateur, sort du cadre de la représentation, et acquiert, hors du champ symbolique, une vie propre, dans le réel, tandis qu'en retour le réel lui-même, tout entier théâtralisé, est vidé de sa substance.

L'énigme de la pierre de Bologne – « *ÆLLA LÆLLA. – Nec vir, nec mulier, nec androgyna, etc. “Ni homme, ni femme, ni androgyne ; ni fille, ni jeune, ni vieille ; ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble...”* » – signale, quant à elle, un autre dérèglement du langage. L'inscription de Bologne imite une inscription funéraire antique, mais de telle façon que le langage, au lieu de nommer l'objet perdu, l'encrypte en lui, et, se repliant sur lui-même, en redouble la perte, –

<sup>36</sup> *Les Poésies de Henri Heine*, NPI I, p. 1132.

<sup>37</sup> *Voyage en Orient*, NPI II, p. 695. Sur la part du « feu » dans *Pandora*, voir Jeanne Bem, « Feu, parole et écriture dans la *Pandora* de Nerval », *Romantisme*, 1978, n°19, p. 13-24.

<sup>38</sup> Voir Gilles Deleuze, « Louis Wolfson, ou le procédé », dans *Critique et clinique*, Paris, éditions de Minuit, 1993.

devenant ainsi un signifiant sans signifié, comme un mot-cénotaphe, – ou, inversement, un signifié sans signifiant, comme une chose sans nom.

À l'image des charades dans les salons de l'ambassade, Pandora ou *Pandora*, en se divisant en rôles multiples ou se diffractant dans d'innombrables intertextes, est le corps (érotique ou textuel) d'un *tout* qui, quoique présent dans le nom même de *Pandora*, vient cependant toujours à manquer.

À l'image de « l'indéchiffrable énigme » de la Pierre de Bologne, qui est « à soi-même et cadavre et tombeau<sup>39</sup> », Pandora ou *Pandora* redouble dans le symbolique la perte qui a lieu dans le réel, – et qui se manifeste parfois *telle quelle* – comme un corps maternel sans relève symbolique, quand le narrateur rêve de s'allaiter aux seins de marbre éclatant des chimères de Schoenbrunn.

Mais à la schize qu'impose le langage dans le champ social, Nerval oppose l'énergie d'un « feu souterrain », qui, renouant les mots aux choses, viendrait redonner vie aux formes de la langue et du désir.

*Pandora* est un *logogriphe igné*. Ressourcées à l'âme romantique et au feu d'une imagination « supernaturaliste », les lettres glissent les unes dans les autres ou pivotent, comme dans *Amor y Roma*, où le « y » central semble inscrire la lettre de « J—y Colonna » soit Jenny Colon, ou comme dans *Ælia Lælia*, où le « æ » semble hésiter entre le « e » d'Aurélie et le « a » d'Aurélia. Investi alors d'un enjeu vital, le logogriphe se voit revêtu d'une efficace magique, ironique et tragique, – que perçoit à sa façon Michel Leiris, quand il glose le nom de PANDORA en : QUI SE PENDRA L'AURA<sup>40</sup> !

Jean-Nicolas ILLOUZ

---

<sup>39</sup> *Le Comte de Saint-Germain*, NPI III, p. 775.

<sup>40</sup> Michel Leiris, *Mots sans mémoire*, « Glossaire j'y serre mes gloses », Paris, Gallimard, 1969, p. 103.

UN NUMÉRO :  
25 C.

# L'ÉCLAIR.

16 PAGES  
IN-4°.

## LA POUPÉE DE NUREMBERG.

Dessiné par MAJOS.

Gravé par HILDIBRAND et LAVIELLE.



Détestable habitude du jeune Meillet.



Poésie nouvelle par MM. de Leuven et de Beauplan.



Création de la femme par le diable.



Moment dramatique.



Mlle Rouvroy passant la revue.



Moralité : sauvons la caisse.

Fig. 1. *La Poupée de Nuremberg*, opéra-comique en un acte de Leuven et Beauplan, musique d'Adolphe Adam (créée à l'Opéra-Comique le 21 février 1852). Dessins de Majos gravés par Hildibrand et Lavielle (*L'Éclair*, avril 1852).



Fig. 2. Fixé sous verre dans un bazar de Constantinople, représentant Şahmaran. © Sophie Basch. Cliché Sophie Basch, reproduit avec l'aimable autorisation de Sophie Basch.