

Nerval et l'Italie

JOHN E. JACKSON *

La difficulté de parler à bon escient du rapport de Nerval à l'Italie tient à l'ambiguïté qui affecte la notion même de cet espace dans la pensée de l'auteur. Pour celui qui pratiqua ce que Ross Chambers a nommé à juste titre une « poétique du voyage »¹, il est indéniable que l'Italie est bien d'abord une réalité géographique, d'autant plus concrète qu'elle est le lieu de passage obligé de tout voyage en Orient en même temps qu'une étape décisive dans le grand Tour que, depuis le XVIII^e siècle et sous l'impulsion des voyageurs anglais, tout intellectuel épris de modernité et de culture se doit d'entreprendre. Cette dimension géographique et concrète le cède bien vite, toutefois, à une dimension imaginaire, voire mythique, qui vient du fait que Nerval rêve l'Italie ou, pour être plus précis, qu'il assigne à l'Italie dans la construction qu'il fait de la réalité une place et une fonction bien définies, fonction et place qui tiennent peut-être moins aux caractères propres au pays lui-même qu'au besoin de l'auteur de donner un visage sensible à des éléments très largement intérieurs. En ce sens, l'Italie n'est pas entièrement distinct, comme nous le verrons, d'un espace comme le Liban ni même, ce qui est plus étonnant, de l'Allemagne à laquelle elle est pourtant souvent opposée. Commençons par une citation empruntée au septième chapitre de « Sylvie » :

La religion, dans ce pays, isolé du mouvement des routes et des villes [il s'agit du Valois], a conservé des traces particulières du long séjour qu'y ont fait les cardinaux de la maison d'Este à l'époque des Médicis : ses attributs et ses usages ont encore quelque chose de galant et de poétique, et l'on respire

* Université de Berne.

1 Cf. Ross Chambers, *Nerval et la poétique du voyage*, Paris, Corti, 1969.

un parfum de la Renaissance sous les arcs des chapelles à fines nervures, décorées par les artistes de l'Italie. Les figures des saints et des anges se profilent en rose sur les voûtes peintes d'un bleu tendre, avec des airs d'allégorie païenne qui font songer aux sentimentalités de Pétrarque et au mysticisme fabuleux de Francesco Colonna².

Le pays dont parle le narrateur est donc un village du Valois, de ce Valois qui figure en sous-titre de la nouvelle « Sylvie. Souvenirs du Valois » et qui est associé ici comme on le voit à l'Italie par le biais des cardinaux de la maison d'Este. Quel est le sens de cette association ? Il est d'abord d'établir un lien entre le présent du Valois – même si, dans ce chapitre, le narrateur parle d'un souvenir de sa jeunesse – et l'époque des Médicis. Les Médicis, dans l'esprit de Nerval, s'associent à leur tour à deux notions-clés : celle de la Renaissance et celle d'un art ou d'une poétique qui sont aussi bien ceux de Pétrarque que de Colonna. L'alliance quelque peu surprenante sur le plan historique de Pétrarque et de Francesco Colonna, l'auteur du *Songe de Polyphile*, s'explique sans difficulté par le fait que Nerval voit dans l'un comme dans l'autre des amoureux mystiques dont l'idéalisme reflète le sien. Au chapitre treize, le narrateur procédera même à une condensation des deux écrivains lorsqu'il notera, dans un lapsus révélateur :

À travers mes courses et mes loisirs, j'avais entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour *la belle Laura*, que ses parents firent religieuse, et qu'il aima jusqu'à la mort. Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes³.

La substitution de Laura à Polia indique bien à quel point les deux poètes pour lui ne font qu'un. Pétrarque et Colonna sont donc ici symboles de cette Renaissance, définie par ce « quelque

2 Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, tome III, p. 552 (désormais abrégé en NPI).

3 NPI III, p. 565. – C'est nous qui soulignons.

chose de galant et de poétique » qualifié aussi ailleurs de « florentin ». Mais ce n'est pas tout. Les figures des saints et des anges qui ornent les fresques de l'abbaye ont, dit le passage, des « airs d'allégorie païenne », airs qui, précisément, font penser à Pétrarque et à Colonna. L'alliance des peintures religieuses et de l'allégorie païenne dans laquelle le narrateur semble ressaisir le sens de l'époque ne définit toutefois pas seulement le temps médicéen. Elle reflète aussi, nous le verrons, l'essence de ce que l'auteur qualifiera de *chimère*, terme qu'il faut s'efforcer de penser avant tout, avec Bertrand Marchal, sur le plan poétique. La Renaissance est l'époque de la chimère en tant qu'elle est la res-saisie simultanée, et même l'interpénétration, du paganisme et du christianisme. Mais « Renaissance », outre le nom d'une époque, est aussi un mot qu'il faut entendre à la lettre. C'est bien d'une re-naissance, d'une nouvelle naissance qu'il en va aussi. Parlant, dans « Angélique », la première nouvelle des *Filles du feu*, de Senlis, autre village du Valois, le narrateur note : « je reprends des forces sur cette terre maternelle. » Que le *Valois* soit qualifiée de terre maternelle pour un auteur dont le pseudonyme est Gérard de *Nerval* ne doit pas nous étonner. Ce qui doit nous retenir, toutefois, c'est ce désir de reprendre des forces sur la terre maternelle à la manière du locuteur d'« Antéros », le quatrième sonnet des *Chimères*, qui se dira « issu de la race d'Antée ». La Renaissance est donc aussi l'espace où l'on peut reprendre des forces en s'appuyant sur une terre maternelle. S'il n'y a rien de proprement surprenant dans cette pensée, il n'en va pas tout à fait de même quand on s'avise du fait suivant. Que le Valois soit rêvé comme lieu d'origine est logique dès lors que Nerval semble la contraction du terrain dit enclos de *Nerva*, à Mortefontaine, hérité de ses grands-parents maternels en 1834, et du *Valois*. « Reprendre des forces sur la terre maternelle » pourrait donc se lire comme l'effet d'un retour bénéfique au lieu d'origine familial. Cependant, si l'on en croit les autres œuvres, la notion même de « terre maternelle » est douée chez notre auteur d'une certaine mobilité. Ainsi, dans *Lorely*, il est question,

dans le chapitre initial, de « la vieille Allemagne, notre mère à tous !... Teutonia »⁴. Que l'Allemagne, que tant de passages opposent à l'Italie et à la France, comme le Nord s'oppose au Midi, soit dite elle aussi en somme terre maternelle doit nous surprendre. L'expression doit-elle sa raison d'être au fait que la mère de Gérard est effectivement décédée en Silésie et qu'ainsi, par contiguïté, la terre où elle repose lui soit assimilée ? Rien n'interdit de le penser. Mais que penser alors du passage suivant du *Voyage en Orient* :

[...] j'avais bien senti déjà qu'en mettant le pied sur cette terre maternelle, en me replongeant aux sources vénérées de notre histoire et de nos croyances, j'allais arrêter le cours de mes ans, que je me refaisais enfant à ce berceau du monde, jeune encore au sein de cette jeunesse éternelle⁵.

La périphrase, qui pourrait s'appliquer à l'Italie, concerne en fait le Liban où le voyageur, remontant de l'Égypte et des échelles du Levant, vient d'aborder. Où peut-on, où faut-il renaître ? En Italie, en Valois ou au Proche-Orient ? Peut-être la réponse importe-t-elle moins en elle-même, je veux dire dans son sens géographique, que la métaphore qu'elle véhicule : dans tous les cas, ne s'agit-il pas d'une nouvelle naissance ? Quelques pages plus haut, dans cette section du *Voyage*, Nerval avait déjà affirmé à propos de ce qu'il nommait « notre première patrie à tous » l'intention de se « retrempe[r] à ces sources vivifiantes de l'humanité d'où ont découlé la poésie et la croyance de nos pères ! »⁶. Au-delà de l'opposition patrie/matrie (terre maternelle), retenons la mise en équivalence du lieu premier et de l'origine de la poésie. C'est cette équivalence, sans doute, qui constitue la clef de l'énigme. Est maternel (voire paternel, en tout cas : parental) ce qui se constitue comme source poétique. Or, de ce point de vue, un passage d' « Angélique » jette une lumière qui

4 NPL. III, p. 14.

5 NPL. II, p. 515.

6 *Ibid.*, p. 506.

nous permettra peut-être d'y voir plus clair. Il s'agit de la quatrième lettre dans laquelle le narrateur évoque un déplacement fait à Compiègne, ou plus exactement à la Bibliothèque de Compiègne à la recherche des archives relatives aux familles de Longueval (le patronyme d'Angélique) et de de Bucquoy. Voici le passage :

La vieille France provinciale est à peine connue, – de ces côtés surtout, – qui cependant font partie des environs de Paris. Au point où l'Île de France, le Valois et la Picardie se rencontrent, – divisés par l'Oise et l'Aisne, au cours si lent et si paisible, – il est permis de rêver les plus belles bergeries du monde.

La langue des paysans eux-mêmes est du plus pur français, à peine modifiée par une prononciation où les désinences des mots montent au ciel à la manière du chant de l'alouette... Chez les enfants cela forme comme un ramage. Il y a aussi dans les tournures des phrases quelque chose d'italien, – ce qui tient sans doute au long séjour qu'ont fait les Médicis et leur suite florentine dans ces contrées, divisées autrefois en apanages royaux et princiers⁷.

Le paradoxe du mythe ici exposé de la pureté superlative du français parlé par les paysans de Compiègne est que cette pureté présente d'une part une musicalité – du moins lorsqu'il est prononcé par les enfants – et d'autre part que sa syntaxe le rattache à l'influence italienne qu'auraient exercée autrefois les Médicis. L'association du Valois, de la pureté de son français, de la musique et de l'Italie se retrouve dans « Sylvie », au deuxième chapitre lorsque est évoqué le souvenir d'une fête :

Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d'un français si naturellement pur, que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France⁸.

7 NPI III, p. 477.

8 *Ibid.*, p. 541.

Jeunes filles d'entre lesquelles se détachera la figure inoubliable de cette Adrienne dont le narrateur dira un peu plus loin qu'« elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures ». Est-ce trop solliciter ces différents passages que de poser qu'ils constituent la modulation nervalienne d'une pensée héritée de ce Jean-Jacques Rousseau omniprésent à la pensée du narrateur d'« Angélique » aussi bien que de « Sylvie », et selon laquelle l'origine du langage serait à chercher dans le jeu des passions et donc dans la musique, cette musique première dont l'italien, infiniment plus propre à l'opéra que le français selon Jean-Jacques, aurait gardé l'empreinte ? Rappelons-nous ce que Nerval pouvait lire dans *l'Essai sur l'origine des langues* :

Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants que la langue et le palais articulent ; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie et cette voix devient un son. Seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines [...] les premiers discours furent les premières chansons ; les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître.

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique ; il n'y eut d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole, les accents formaient le chant, les quantités faisaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose dit Strabon⁹.

9 Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Bibl. la Pléiade, tome V, p. 410-411.

Ce qu'il y aurait de « maternel » dans la terre, ce serait la langue, la langue en tant que source ou que possibilité d'une renaissance dont la poésie ou du moins l'acte poétique serait le facteur principal. La langue serait régénératrice parce que sa musique permettrait une ré-ordonnance, une re-composition du sens selon, non pas la rationalité d'une simple logique de l'identité, mais selon la polyphonie d'une associativité dans laquelle les modes de l'analogie poétique, qui sont proches, on l'a dit, des modes d'association du rêve, auraient pouvoir de se déployer librement. L'Italie, et avant tout l'Italie de la Renaissance, centrée qu'elle est, dans la conception nervalienne, sur son platonisme amoureux¹⁰, serait le chiffre de cette source de laquelle découleraient aussi bien l'identité véritable du poète que sa poésie elle-même.

Il s'en faut cependant que cette hypothèse, si elle a quelque pertinence, ressaisisse le tout de la rêverie que Nerval a pu mener sur l'Italie ou, ce qui revient au même d'une certaine façon, sur sa propre poétique. La réflexion que cet auteur a poursuivie sur les sources de la créativité, la sienne comme la créativité en général, met en évidence une conflictualité que la notion de « source » ne suffit aucunement à cerner. Il y a donc d'autres dimensions à l'Italie que celle que nous lui avons reconnue jusqu'ici.

Partons de l'expression que nous avons déjà rencontrée: « je reprends des forces sur cette terre maternelle. » L'expression a d'abord un sens immédiat, puisque cette terre, celle du Valois, est opposée à Paris: « fatigué des querelles vaines et des stériles agitations de Paris, je me repose en revoyant ces campagnes si vertes et si fécondes; – je reprends des forces sur cette terre maternelle »¹¹. L'antithèse ville/campagne qui se redouble du

10 Ainsi il est dit, à propos d'un épisode des amours d'Angélique et de La Corbinière: « C'était l'esprit du temps, – où la lecture des poètes italiens faisait régner encore, dans les provinces surtout, un platonisme digne de celui de Pétrarque. » *Ibid.*, p. 483.

11 *Ibid.*, p. 487.

contraste entre la stérilité et la fécondité justifie pleinement l'expression. Mais à ce niveau dénotatif, il faut sans doute ajouter un niveau second, symbolique celui-là : reprendre des forces sur la terre, c'est s'assimiler à Antée. Or Antée est une figure explicite de la poésie de Nerval :

Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur
Et sur un col flexible une tête indomptée ;
C'est que je suis issu de la race d'Antée,
Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.

Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur,
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée,
Sous la pâleur d'Abel, hélas ! ensanglantée,
J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur !¹²

Ces deux quatrains du sonnet « Antéros » dessinent dans la violence de leur passion rebelle le visage du créateur. Le frère et le double négatif d'Éros, Antéros, puise dans la « rage » que ressent son cœur une énergie qui, si elle est tournée d'abord vers le « dieu vainqueur », Jehovah, vise en même temps la tutelle que celui-ci prétend exercer sur le monde de la création artistique. Antée, dont le nom se retrouve phonétiquement dans Antéros, sera le chiffre d'un contre-amour dans lequel Nerval ne voit rien de moins que la forme particulière que revêt à ses yeux la force créatrice. Cet émule de Caïn est le frère de la grande figure dans laquelle Nerval a incarné sa vision de l'artiste et du poète, la figure d'Adoniram qui est au centre de l'« Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies » qui forme le cœur de la section « Les Nuits du Ramazan » dans le *Voyage en Orient*. Or cet Adoniram, on le sait, est le descendant de Tubal-Kaïn, le génie du feu, réfugié au centre de la terre avec le peuple des fils du feu pour échapper à la tyrannie jalouse d'Adonai. Cette tyrannie n'est pas seulement politique ou théologi-

¹² *Ibid.*, p. 647.

que, elle est aussi artistique. Dans leur refuge sous terre, les Fils du feu peuvent « sans crainte, se nourrir des fruits de l'Arbre de la Science ». L'expression est intéressante, qui se laisse comprendre à la fois dans le sens littéral de l'arbre de la connaissance et dans le sens biblique de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal. Adoniram, qui a été enlevé magiquement de la surface de la terre pour cette visite aux enfers, en quelque sorte, réagit à cette nouvelle ainsi : « Adoniram exhala un long et doux soupir : il lui semblait qu'un poids accablant, qui toujours l'avait courbé dans la vie, venait de s'évanouir pour la première fois »¹³.

Pourquoi ce sentiment de soulagement ? Parce que la révélation de Tubal-Kaïn déculpabilise ce qu'Adoniram, et Nerval avec lui, a toujours su, à savoir que la créativité artistique procède aussi d'une source dans laquelle ce qu'on pourrait nommer l'énergie du Mal joue un rôle essentiel. Comme Corneille l'avait signifié autrefois dans sa *Médée*, les chefs-d'œuvre des magiciens, qui sont aussi des figures du poète, s'alimentent aux divinités ou du moins aux créatures du Styx. En termes hégéliens, on pourrait dire qu'il n'est de création qu'à partir de la négation, la négation de ceux qui, la rage au cœur contre la plate identité supposée des choses à elles-mêmes, portent « sur un col flexible une tête indomptée ».

Cette dimension, à son tour, est responsable de la raison pour laquelle Tubal-Kaïn juge Adonaï un « Dieu jaloux » qui « a toujours repoussé le génie inventif et fécond, et donné la puissance avec le droit d'oppression aux esprits vulgaires »¹⁴ (comme le prouve, dans cette Histoire, la suprématie politique accordée à Soliman) et aussi pour laquelle Adoniram, en tant qu'artiste, privilégie une conception de la création qui fasse la part belle aux transgressions ou du moins aux conceptions hardies de l'imagination. Ainsi qu'il l'explique à son disciple Benoni, l'art

13 NPl, t. II, p. 719.

14 *Ibid.*, p. 724.

ne consiste nullement à « copier la nature avec froideur », comprenons à confirmer en l'imitant une logique de l'identité, mais à « créer » :

Enfant, l'art n'est point là : il consiste à créer. Quand tu dessines un de ces ornements qui serpentent le long des frises, te bornes-tu à copier les fleurs et les feuillages qui rampent sur le sol ? Non : tu inventes, tu laisses courir le stylet au caprice de l'imagination, entremêlant les fantaisies les plus bizarres. Eh bien, à côté de l'homme et des animaux existants, que ne cherches-tu de même des formes inconnues, des êtres innommés, des incarnations devant lesquelles l'homme a reculé, des accouplements terribles, des figures propres à répandre le respect, la gaieté, la stupeur ou l'effroi ! Souviens-toi des vieux Egyptiens, des artistes naïfs et hardis de l'Assyrie. N'ont-ils pas arraché des flancs du granit ces sphinx, ces cynocéphales, ces divinités de basalte dont l'aspect révoltait le Jéhovah du vieux Daoud¹⁵.

L'art, autrement dit, consiste... à créer des chimères ! Comme l'a montré Bertrand Marchal, la notion de « chimère » condense les différents niveaux de sens qui concourent à cerner la pensée poétique de Nerval¹⁶. La chimère, c'est d'abord un animal cracheur de feu dont le corps est moitié lion, moitié chèvre et muni d'une queue de serpent. La chimère, autrement dit, est la représentation fabuleuse d'un composé hybride. Née de la transgression des identités conventionnelles, qui doivent céder à l'émergence de la réalité nouvelle engendrée par leur fusion, elle représente, comme Adoniram le confie à Benoni, le principe même de l'invention artistique. Les sphinx, les cynocéphales, les divinités de basalte dont il parle sont autant de chimères. L'ensemble des sonnets que Nerval a regroupés sous le titre de *Chimères* en mentionne notamment deux, la syrène

15 *Ibid.*, p. 675.

16 Cf. Bertrand Marchal, « Nerval et la Chimère poétique », in : *Quinze études sur Nerval et le romantisme*, recueillies par Hisashi Mizuno et Jérôme Thélot en hommage à Jacques Bony, Paris, Kimé, 2005, p. 133-139, ainsi que la notice consacrée aux *Chimères* dans son édition de Nerval, *Les Filles du feu, les Chimères*, Folio classique, 2005, p. 407 s.

d'« El Desdichado » et le dragon d' « Antéros » et de « Delfica », qui se rejoignent par le fait qu'on les rencontre tous deux dans une grotte :

J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...
 (« El Desdichado »)

[...] Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,
 Où du dragon vaincu dort l'antique semence.
 (« Delfica »)

Cette grotte est ce qui va nous permettre de retrouver l'Italie. En effet, cette grotte se situe sous ce Pausilippe, la colline qui surplombe Naples, dont on se souviendra que le locuteur d'« El Desdichado » demandait qu'on le lui rende : « Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé, / Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie » (v. 5-6). Or cette localisation, bien plus qu'une simple précision géographique, ouvre à un second plan du sens de la notion de « chimère », le plan qui fait d'elle le point de rencontre entre les deux traditions hétérogènes que sont le paganisme et le christianisme. Une constante des huit poèmes qui constituent *Les Chimères* est qu'ils méditent souvent une telle rencontre. Dans « El Desdichado », il est question d'abord de « la treille où le pampre à la rose s'allie » (v. 8). Si le pampre renvoie au vin, et par là à Dionysos, le dieu du vin, la rose, elle, renvoie soit à Marie, dont elle est un emblème, soit à cette sainte Rosalie qu'on retrouve dans le poème « Artémis ». La sainte est d'ailleurs appelée par la paronomase « à la rose s'allie » / Rosalie. De même dans le second tercet, le poète-Orphée double vainqueur de l'Achéron module-t-il tour à tour « les soupirs de la sainte », figure chrétienne, et les « cris de la fée ». Une note du manuscrit Éluard mentionne que cette fée est Mélusine ou Manto, la prophétesse grecque fille de Tirésias. Dans « Myrtho », qui contient l'affirmation « Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce » (v. 8), le « pâle Hortensia », fleur du *hortus conclusus* marial, « s'unit au Myrthe vert » non seulement com-

me le rose s'unit au vert, mais aussi comme Marie s'unit à Vénus. Dans ces deux sonnets, Naples devient le lieu où fleurit, si l'on peut dire, la chimère d'un syncrétisme ou tout au moins d'une alliance, d'une union entre les dieux antiques et le dieu chrétien, union placée sous le signe de ce Virgile dont le tombeau supposé se situe dans la grotte du Pausilippe et dont Nerval, après Dante et après une longue tradition, fait le prophète du christianisme. Non seulement le livre VI de *l'Énéide* raconte-t-il une de ces descentes aux enfers sur le modèle de laquelle Nerval construira plus tard, et de manière explicite, son *Aurélia*, mais encore Virgile est-il ressaisi ici d'une manière étrangement comparable à celle que Dante met en scène aux livres XXI et XXII de son *Purgatoire* lorsqu'il fait se rencontrer Stace et Virgile. Stace, après avoir reconnu que *L'Énéide* fut sa « nourrice » poétique

Al mio ardor fuor seme le faville,
 che mi scaldar, della divina fiamma
 onde sono allumati più di mille,
 dell' Eneida dico, la qual mamma
 fummi e fummi nutrice poetando :
 sanz'essa non fermai peso di dramma.
 (*Purgatorio*, XXI, v. 94-99)

ajoute ces mots décisifs à propos du passage le plus célèbre de la quatrième *Églogue*

« [...] Tu prima m'invīasti
 verso Parnaso a ber nelle sue grotte,
 e prima appresso Dio m'alluminasti.
 Facesti come quei che va di notte,
 che porta il lume dietro e sé non giova,
 ma dopo sé fa le persone dotte,
 quando dicesti : 'Secol si rinova ;
 torna giustizia e primo tempo umano,
 e progenie scende da ciel nova'.
 Per te poeta fui, per te cristiano [...] »
 (*Purgatorio*, XXII, v. 64-73)

Virgile a fait de Stace un poète, et qui plus est un chrétien, lorsqu'il a écrit les vers dans lesquels toute la tradition médiévale a voulu reconnaître une prophétie de la venue du Christ et que, cas unique dans toute la *Divine Comédie*, Dante fait traduire par Stace :

Ultima Cumaevi venit jam carminis aetas,
Jam redit et Virgo, redeunt saturnia regna

Dans « Myrtho », Nerval reformule à sa façon une telle rencontre lorsqu'il écrit :

Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile,
Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile,
Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert !¹⁷

L'union des deux fleurs, comme je l'ai déjà dit, symbolise la fusion des religions païenne et chrétienne. Mais il y a plus. Car ces vers latins, Nerval les avait placés en épigraphe de son sonnet « Delfica » lors des premières publications de celui-ci. En 1845, dans la revue *L'Artiste*, et sous le titre « Vers dorés », le poème comportait « Ultima Cumaevi venit jam carminis aetas », en 1853, dans les *Petits Châteaux de Bohême*, c'était « Jam redit et virgo... ». Dans *Les Chimères*, le poème n'a plus d'épigraphe, mais la nostalgie dont il témoigne reste la même :

DELIFICA

La connais-tu, DAFNÉ, cette ancienne romance,
Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs,
Sous l'olivier, le myrthe ou les saules tremblants,
Cette chanson d'amour... qui toujours recommence !

17 NPI III, p. 646.

Reconnais-tu le TEMPLE, au péristyle immense,
 Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents ?
 Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,
 Où du dragon vaincu dort l'antique semence.

Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours !
 Le temps va ramener l'ordre des anciens jours ;
 La terre a tressailli d'un souffle prophétique...

Pendant la sibylle au visage latin
 Est endormie encor sous l'arc de Constantin :
 – Et rien n'a dérangé le sévère portique¹⁸.

Comme la critique l'a reconnu depuis longtemps, les quatrains de ce sonnet sont largement inspirés par le célèbre « Kennst du das Land » qu'on trouve à l'ouverture du troisième livre des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* auquel ils empruntent de nombreux éléments : les lauriers, le myrthe, les citrons, le temple ainsi que la grotte où dort le dragon (« In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut »). Il y a même, au-delà de ces emprunts, référence au poème lui-même, puisque l'« ancienne romance », la « chanson d'amour... qui toujours recommence » n'est autre que la « Chanson de Mignon », « Mignons Lied », comme on a pris l'habitude de désigner le texte. Répétant le poème de Goethe, le sonnet de Nerval en ravive la nostalgie. Or cette nostalgie n'a pour objet précisément que le « Land », le pays où Mignon voudrait entraîner Wilhelm, comprenons l'Italie. À ce premier plan italien se superpose toutefois un plan second (repérable par la différence entre le « La connais-tu » de l'incipit et le « Reconnais-tu » du début du second quatrain) qui ajoute à la dimension géographique la dimension mythique présente dans le TEMPLE du vers 5 ainsi que dans la grotte où dort l'antique semence du dragon. La transformation en TEMPLE de ce qui chez Goethe n'est qu'une maison dont le toit repose sur des colonnes (« Kennst du das Haus ? Auf Säulen ruht

18 *Ibid.*, p. 647.

sein Dach... ») atteste la sacralisation que le sonnet a en vue. Ce qu'il s'agit de reconnaître, et donc de célébrer, ce sont ces « dieux que tu pleures toujours » et qui, à l'instar de l'« antique semence » du « dragon vaincu », semblent dormir dans la grotte « fatale aux hôtes imprudents ». Ces dieux, ce sont les dieux du paganisme que, dans un retournement de l'épigramme virgilienne, Nerval souhaite voir revenir. Si, dans la quatrième églogue, l'annonce du retour d'Astrée (« Redit et virgo... ») était dite préfigurer la venue d'un âge d'or bientôt identifié à celui de la naissance du Christ, dans « Delfica », ce sont au contraire les dieux antérieurs à celui-ci, c'est au contraire « l'ordre des anciens jours » dont le poète souhaite le retour. Un tel souhait s'inscrit dans la logique de la poétique d'Adoniram. Les dieux dont le poète pleure la disparition sont non seulement les dieux du panthéon païen, mais aussi les fils du feu, les figures souterraines de ce monde oppositionnel dans lequel Nerval pressent la vraie source d'une créativité poétique et artistique libre. Certes, le dragon est vaincu, comme Tubal-Kaïn se disait vaincu par Jéhovah, mais, comme nous l'avons vu à propos d'« Antéros » retourner « les dards contre le dieu vainqueur » est une prérogative du poète décidé à renouveler l'antique geste de Cadmos et à « ressemer » aux pieds de sa mère Amalécite « les dents du vieux dragon » pour en faire surgir les conquérants d'un art nouveau.

Le désir d'un *revival* des dieux antiques tel qu'il s'exprime dans « Delfica » se heurte toutefois au constat d'un suspens. Au sommeil de la semence du dragon vaincu s'ajoute celui de la « sibylle au visage latin » qui est « endormie encor sous l'arc de Constantin », comprenons sous l'arc de celui qui fit du christianisme la religion d'État. L'Italie, pour être le lieu souhaité de l'union des religions païenne et chrétienne, n'en est, précisément, que le lieu potentiel, une potentialité non actualisée. Comme Hölderlin avant lui, Nerval fait ici le constat de la résistance que l'histoire oppose au vœu de régénération ou, comme il dit plus volontiers, de *palingénésie* qui le possède. Qu'il y ait là,

en effet, un effet historique, lui-même en avait conscience. Nerval se savait appartenir à un âge de transition ou tout au moins un âge de la contradiction dont il fait le portrait, dans *Les Illuminés*, à propos du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte :

Le phénomène d'une telle œuvre littéraire n'est pas indépendant du milieu social où il se produit ; *L'Âne d'or* d'Apulée, livre également empreint de mysticisme et de poésie, nous donne dans l'Antiquité le modèle de ces sortes de créations. Apulée, l'initié du culte d'Isis, l'illuminé païen, à moitié sceptique, à moitié crédule, cherchant sous les débris des mythologies qui s'écroulent les traces de superstitions antérieures ou persistantes, expliquant la fable par le symbole, et le prodige par une vague définition des forces occultes de la nature, puis, un instant après, se raillant lui-même de sa crédulité, ou jetant ça et là quelque trait ironique qui déconcerte le lecteur prêt à le prendre au sérieux...¹⁹

Ce qui est dit ici d'Apulée vaut mot pour mot pour Nerval lui-même : cette foi qui se récuse dans le temps même où elle s'affirme, cette disposition à croire, qualifiée de « crédulité », qui se retourne en ironie définissent l'incertitude subjective d'une foi possible. À ce pôle subjectif répond le pôle objectif des dieux eux-mêmes. Héritier du XVIII^e siècle, qui vit naître l'histoire des religions, du moins dans le sens plus moderne de la discipline, Nerval n'a cessé de méditer la *transformation* des dieux dans l'histoire. Lisons à ce sujet la dernière page de la section consacrée aux « Femmes du Caire » dans le *Voyage en Orient* :

Ce rivage [il s'agit du Liban] n'est-il pas le berceau même de toutes les croyances du monde ? Interrogez le premier montagnard qui passe : il vous dira que c'est sur ce point de la terre qu'eurent lieu les scènes primitives de la Bible ; il vous conduira à l'endroit où fumèrent les premiers sacrifices ; il vous montrera le rocher taché du sang d'Abel ; plus loin existait la vie d'Enochia, bâtie par les géants, et dont on distingue encore les traces ; ailleurs c'est le tombeau de Chanaan, fils de Cham. Placez-vous au point de vue de l'antiquité grecque, et vous verrez aussi descendre de ces monts tout le riant cor-

19 Nerval, NPI II, p. 1082-1083.

tège des divinités dont la Grèce accepta et transforma le culte, propagé par les émigrations phéniciennes. Ces bois et ces montagnes ont retenti des cris de Vénus pleurant Adonis, et c'était dans ces grottes mystérieuses, où quelques sectes idolâtres célèbrent encore des orgies nocturnes, qu'on allait prier et pleurer sur l'image de la victime, pâle idole de marbre ou d'ivoire aux blessures saignantes, autour de laquelle les femmes éplorées imitaient les cris plaintifs de la déesse. Les chrétiens de Syrie ont des solennités pareilles dans la nuit du Vendredi saint : une mère en pleurs tient la place de l'amante, mais l'imitation plastique n'est pas moins saisissante ; on a conservé les formes de la fête décrite si poétiquement dans l'idylle de Théocrite.

Croyez aussi que bien des traditions primitives n'ont fait que se transformer ou se renouveler dans les cultes nouveaux²⁰.

Or c'est à ce point que se situe le suspens dont nous parlions. Le doute, dont faisait état le passage relatif à Cazotte, n'a pas seulement pour objet la « crédulité » d'un auteur qui avouait « pour moi, j'ai toujours été plus disposé à tout croire qu'à tout nier »²¹, il porte aussi sur la réalité historique de cette transformation des traditions primitives. C'est dans « Le Christ aux Oliviers » que Nerval a donné la formulation la plus saisissante de ce doute. Au cœur de cette suite de cinq sonnets, dont les trois premiers sont directement inspirés par la « Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei » du *Siebenkäs* de Jean Paul, connu en France par la version abrégée que Mme de Staël en avait donné dans son *De l'Allemagne* sous le nom du « Songe de Jean Paul », mais que Nerval lisait dans l'original, l'idée de la succession des mondes divins (ou des religions) est mise en question de la manière la plus explicite. Le Christ s'interroge ainsi :

« Immobile Destin, muette sentinelle,
Froide Nécessité !... hasard qui t'avancant,
Parmi les mondes morts sous la neige éternelle,
Refroidis, par degrés l'univers pâissant,

20 *Ibid.*, p. 476.

21 *Ibid.*, p. 475.

Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle,
 De tes soleils éteints, l'un l'autre se froissant...
 Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle,
 Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant ?...

Ô mon père ! est-ce toi que je sens en moi-même ?
 As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort ?
 Aurais-tu succombé sous un dernier effort

De cet ange des nuits que frappa l'anathème...
 Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,
 Hélas ! et si je meurs, c'est que tout va mourir ! »²²

La question centrale de ce poème – qui fut déjà près d'un demi-siècle plus tôt la question que posait Hölderlin – est celle de la continuité de la chaîne des métamorphoses du divin. L'expérience prêtée au Christ – que Jean Paul faisait discourir dans une église, mais que Nerval replace sur le Mont des Oliviers –, de ce Christ saisi au moment où il va affronter la mort, est la question de la mort de Dieu, autrement dit la question de l'interruption de la suite des incarnations diverses par lesquelles un même principe divin se serait révélé dans les différents âges de l'histoire. Chez Jean Paul, la question était réglée par le réveil du rêveur dont le cauchemar se révélait justement ce qu'il était : un rêve. En supprimant ce réveil dans la version abrégée qu'elle en donna Mme de Staël se montrait infidèle au roman, mais non à l'angoisse métaphysique qui avait poussé Jean Paul à sa représentation. Chez Hölderlin, la représentation de l'histoire comme histoire de la présence et de l'absence des dieux, trouve d'abord dans l'image de la nuit la métaphore d'un mouvement de retrait, propice à la méditation et à la maturation d'une nouvelle pensée ou d'une nouvelle forme d'un divin bientôt assimilé à l'aube du jour à venir. À la question angoissée posée sur la disparition des signes du divin sur terre, qui se réfléchit aussi bien comme question sur

22 NPI III, p. 649-650.

la raison d'être de la poésie en période de détresse, l'élégie « Brot und Wein » répond par l'évocation des prêtres sacrés de Dionysos opérant leur mouvement d'Est en Ouest dans la nuit sacrée pour préparer l'avènement et la reconnaissance du dieu du vin :

[...] Indessen dünket mir öfters
 Besser zu schlafen, wie so ohne Genossen zu seyn,
 So zu harren und was zu thun indeß und zu sagen,
 Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit ?
 Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
 Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht²³.

[...] Entre-temps, il me semble souvent
 Qu'il vaut mieux dormir que d'être ainsi sans compagnon,
 Que d'attendre sans savoir que faire et que dire
 Et à quoi bon des poètes en temps de détresse ?
 Mais ils sont, dis-tu, comme les prêtres sacrés du dieu du vin
 Qui passaient de pays en pays pendant la nuit sacrée.

Dans « Patmos », qui déplace l'interrogation du monde di-
 nysiaque à celui du Christ, c'est la parabole du semeur, ou du
 moins une condensation de la parabole du semeur et de celle du
 grain qui meurt, qui permet au poète de penser le sens de la
 disparition contemporaine de tout signe de Dieu :

Es ist der Wurf des Säemanns, wenn er faßt
 Mit der Schaufel den Waizen,
 Und wirft, dem Klaren zu, ihn schwingend über die Tenne.
 Ihm fällt die Schaale vor den Füßen, aber
 Ans Ende kommet das Korn,
 Und nicht ein Übel ists, wenn einiges
 Verloren gehet [...] ²⁴

23 Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beißner, Frankfurt, Insel Verlag, 1965, p. 298.

24 *Ibid.*, p. 361.

C'est le jet du semeur quand il saisit
 Le froment de sa pelle
 Et le jette, d'un ample geste, vers l'aire.
 La balle lui tombe aux pieds mais
 A la fin mûrit le blé
 Et ce n'est pas un mal si s'en perd
 Une partie [...]

L'intérim de la disparition des dieux serait à comprendre comme le temps de disparition du grain dans la terre qui prélude à sa moisson future. Dans la poétique extrêmement précise du Hölderlin des années autour de 1800, la forme des poèmes – qu'il s'agisse d'élégies comme « Brot und Wein » ou d'hymnes comme « Patmos » – est censée marquer dans son déroulement ternaire la dialectique de ce rythme de présence, d'absence puis de retour qu'on peut aussi interpréter comme l'équivalent lyrique de la dialectique hégélienne de la conscience. Or ce qui se passe très vite, c'est que ces poèmes – dont la langue réalise dans sa densité insurpassable une sorte de fusion entre la sphère païenne et la sphère chrétienne et donc, si l'on veut, atteint le statut de ce qui sera pour Nerval la chimère –, vont se heurter de manière toujours plus dure à un inachèvement qui est le signe non pas, bien entendu, de l'impuissance de leur auteur, mais de la résistance que l'histoire oppose à la volonté de l'esprit de la saisir à l'intérieur d'une dialectique intégrative. Le fait que les hymnes holderliniens tendent de plus en plus à rester à l'état de *fragments* atteste l'impossibilité de continuer à penser la question de l'absence contemporaine des dieux comme une simple étape dans un devenir plus large. Cette absence se révèle toujours plus clairement pour ce qu'elle est : un manque qui pourrait être synonyme de mort.

Nerval, pour en revenir à lui, partagerait donc avec Hölderlin l'inquiétude relative à la possibilité d'une telle mort. Ce qu'il partagerait également avec lui, c'est l'idée que le Christ prend place à l'intérieur d'une série dont il ne serait que la dernière incarnation. Pour Hölderlin, Jésus, en tant que fils d'un père

divin et d'une mère humaine, serait comme le frère de Dionysos, fils de Zeus et de Sémélé, et d'Héraclès, fils de Zeus et d'Alcmène. Dans « Le Christ aux Oliviers », Nerval dessine une autre série dans le premier quatrain du cinquième et dernier sonnet :

C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime...
 Cet Icare oublié qui remontait les cieus,
 Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux,
 Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime !²⁵

Frère d'Icare, de Phaéton et d'Atys, le Christ serait donc la dernière victime d'une série sacrificielle dont ce qui serait en question est le sens ultime. À la question posée par « César » à « Jupiter Ammon » sur l'identité de cette victime (« Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre ? / Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon... »), toute réponse claire est refusée :

Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire ;
 Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère :
 – Celui qui donna l'âme aux enfants du limon²⁶.

Celui qui donna l'âme aux enfants du limon, c'est celui que le *Voyage en Orient* nomme Jéhovah (l'ennemi des fils du feu), c'est donc, en dernière analyse, le père du Christ. Or selon la « passion » mise en scène dans ce poème, ce père est mort. L'absence de réponse perpétue la question en fixant l'âge du poème comme la fin d'un âge théologique, celui du christianisme, qui ouvre sur un silence dont le mystère reste aussi entier que celui de l'origine du monde. S'agit-il là du dernier mot de Nerval sur la question de Dieu ? Ce n'est pas sûr. Ne lit-on

25 NPI III, p. 650.

26 *Ibid.*, p. 651

pas, en effet, dans le dernier poème des *Chimères*, « Vers dorés », ce tercet qui laisse augurer d'une possible survie du *deus absconditus* de la poésie ?

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché ;
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres !²⁷

L'Italie, lieu de la chimère, se révèle donc, on le voit, lieu de l'incertitude. Comme on l'apprend dans la nouvelle des *Filles du feu* nommée « Isis », et qui prend appui sur une fête en l'honneur de celle-ci organisée dans les ruines de Pompéi, la rêverie nervalienne, bien que tout à fait avertie de l'effort *critique* des penseurs du XVIII^e siècle, et notamment de Volney et de Dupuis, l'auteur de *L'Origine de tous les cultes* (1794), se plaît à retourner la mise en équivalence des différentes figures majeures des religions successives, non pour en dénoncer l'irréalité, mais au contraire pour y reconnaître l'insistance d'une vérité :

Je me garderai certes de tirer de tous ces rapprochements les mêmes conclusions que Volney et Dupuis. Au contraire, aux yeux du philosophe, sinon du théologien, – ne peut-il pas sembler qu'il y ait eu, dans tous les cultes intelligents, une certaine part de révélation divine ? Le christianisme primitif a invoqué la parole des sibylles et n'a point repoussé le témoignage des derniers oracles de Delphes. Une évolution nouvelle des dogmes pourrait faire concorder sur certains points les témoignages religieux des divers temps. Il serait si beau d'absoudre et d'arracher aux malédictions éternelles les héros et les sages de l'Antiquité !²⁸

27 *Idem.*

28 NPI III, p. 621.

Si, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Bénichou, Nerval renonce au « sacre de l'écrivain »²⁹, du moins ne renonce-t-il pas à faire de ses œuvres le lieu de sacralisation de la *nostalgie* qui le porte vers les dieux. Nerval ne serait pas Nerval, cependant, si l'investissement si positif que connaissent chez lui l'Italie et singulièrement la ville et les environs de Naples ne se doublait d'un envers beaucoup plus menaçant. Cet envers, il est signifié dans la nouvelle intitulée « Octavie », qui précède immédiatement « Isis » dans les *Filles du feu*. « Octavie » trouve son point focal dans la visite que le narrateur fait des ruines de Pompéi en compagnie d'une jeune Anglaise rencontrée d'abord près de Marseille puis retrouvée en Italie. La guidant parmi les ruines, il la mène au petit temple d'Isis dont il lui explique les détails du culte avant qu'elle ne veuille « jouer elle-même le personnage de la Déesse » tandis que lui est « chargé du rôle d'Osiris dont j'expliquai les divins mystères »³⁰. Tout semble donc en place pour que l'union mystique d'Isis et d'Osiris vienne ainsi consacrer l'union du narrateur et de la jeune Anglaise en assurant d'une part à leur alliance la dimension spirituelle qui seule en garantirait la vérité et en réalisant d'autre part le syncrétisme du culte antique avec l'état moderne. La « chimère », si l'on ose dire, semble sur le point de s'incarner. Or elle en est empêchée par cela même qui aurait dû la faire réussir. En effet, la visite du temple d'Isis a lieu au lendemain d'une nuit durant laquelle le narrateur a erré à travers Naples et durant laquelle il est hanté par le souvenir de la rencontre, trois ans plus tôt, d'une sorte de bohémienne, brodeuse d'ornements d'église de son état, mais aussi « égarée d'esprit », qui, loin de se montrer farouche, l'accueille chez elle dans un décor qui allie les objets de culte catholiques – une madone noire couverte d'oripeaux, une figure de sainte Rosalie couronnée de roses violettes – aux objets païens

29 Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

30 NPI III, p. 611.

– des tableaux des quatre éléments représentant des divinités mythologiques. Cette étonnante jeune femme parle de surcroît une langue inconnue – « C'était des syllabes sonores, gutturales, des gazouillements pleins de charme, une langue primitive sans doute ; de l'hébreu, du syriaque, je ne sais »³¹ – avec laquelle elle apaise aussi son enfant. Or la vision de cette jeune mère – qui semble elle aussi, à sa façon, l'incarnation de cette alliance pagano-chrétienne dont Naples aurait ainsi le secret –, loin de susciter chez le narrateur la confiance d'un amour possible, – n'a pour tout effet que de le plonger dans une mélancolie suicidaire qui a pour origine le fait que la jeune Napolitaine ne le fascine qu'à proportion de sa ressemblance physique avec la femme qu'il aime vraiment, qu'il a quitté Paris pour fuir, mais qui ne semble pas l'aimer en retour. Comme ce sera le cas dans « Sylvie », la relation amoureuse naturelle (ici avec la jeune Anglaise) est comme déréalisée par l'image d'une figure dont le côté idéal n'a d'égal que son caractère inaccessible. Naples, et l'Italie avec elle, se révèle ainsi pour ce qu'elle est aussi : le lieu d'une chimère, non pas au sens mythologique, mais au sens psychique et péjoratif du mot.

31 *Ibid.*, p. 609.