

Langue perdue, harmonie universelle : l'utopie du poème dans l'œuvre de Gérard de Nerval

Corinne BAYLE
École Normale Supérieure de Lyon

Traducteur, voyageur, lecteur de Rousseau, admirateur de la poésie naïve des légendes, éditeur des poètes de la Pléiade qu'il a contribué à réhabiliter, Gérard de Nerval montre un souci constant de la langue, des langues, qu'il s'agisse de transposer des textes d'un idiome dans un autre, de déchiffrer des grimoires ou de s'intégrer dans un pays étranger en apprenant l'allemand, l'italien ou l'arabe. Or, dans son œuvre-testament qu'est *Aurélia*, faisant retour sur ses connaissances, il apparaît conscient d'un vide fondamental, rêvant à une langue parfaite qui ferait coïncider la vie et les songes, et rencontrant dans cette quête les interrogations du Romantisme allemand. Ce détour invite à approfondir la contradiction féconde entre le sentiment du manque et la prolifération des usages du langage dans l'œuvre de Nerval, en mettant en relation cet imaginaire de « l'alphabet magique » avec le mythe d'un Âge d'or, mais aussi la recherche d'une poésie comme harmonie universelle qui résoudrait cette aporie. Souvent interprétée par le versant de la folie, la formule nervalienne de la « lettre perdue » à retrouver pourrait être une injonction concrète pour atteindre un lieu idéal qui serait le poème ou l'utopie du poème.

Poésie, musique, harmonie

La conscience linguistique de Nerval est fondamentale, qui se manifeste d'abord dans les traductions entreprises en même temps que les premiers essais poétiques. À dix-neuf ans, il transpose *Faust* ; cet ouvrage à peine publié en 1828, il s'attèle à un choix de poèmes de Goethe, Schiller, Bürger, Klopstock, Uhland, Körner et c'est au moment de la parution de ces *Poésies allemandes* qu'il propose un *Choix de poésies* de la Pléiade, en 1830, tandis qu'il écrit ses propres odelettes. Traduction, réflexion esthétique et création vont de pair ; sa pensée se nourrit de réécritures, de reprises, sa manière se caractérise par la rhapsodie. Goût du mot et du son justes, recherche d'une forme se rejoignent : certains textes mis en français sont de véritables créations, tel

« Le Roi des Aulnes » de Goethe, ballade en vers, qui devient sous sa plume un poème en prose avant l'heure.

Ces témoignages d'admiration, cette humilité face aux modèles, n'excluent pas l'esprit critique. Ainsi, dans *La Bobème galante*, en 1852, s'il fait crédit à la Pléiade d'avoir élevé la poésie française en adaptant le sonnet italien et l'ode antique, il émet une réserve à l'encontre de cette l'école qui a préparé le Classicisme en refusant les beautés singulières du français contenues dans les irrégularités, les expressions familières ou les chansons mal rimées. C'est en Romantique, en lecteur de Friedrich Schlegel¹ et de M^{me} de Staël qu'il rappelle l'importance des sources populaires auxquelles la Pléiade a préféré l'Antiquité. Avec force, il condamne « l'espèce de despotisme » de la Renaissance qui a repoussé « toute popularité comme une injure, et n'estimant rien que le noble, et sacrifiant toujours à l'art le naturel et le vrai² ». Il sépare l'inspiration authentique d'une forme artistique qui reste à ses yeux vaine si elle n'est pas nourrie de vérité, ce pourquoi il loue Ronsard pour son inventivité au-delà de l'imitation des Anciens. Il est plus dur envers Malherbe, « grammairien », « éplucheur de mots », obsédé par « l'art, toujours l'art, froid, calculé », « le correct, le beau exclusivement ; une noblesse uniforme de pensée et d'expression³ ».

Ces éléments réapparaissent dans l'article intitulé « Les Vieilles Ballades françaises », publié d'abord en 1842 dans *La Sylphide* et repris également dans *La Bobème galante* ; le même feuilleton change de titre dans *Les Filles du Feu*, en 1854, et devient « Chansons et légendes du Valois » ; Nerval s'approprie ainsi la mémoire nationale comme mémoire individuelle. Les observations linguistiques et métriques magnifient le retour au primitif assimilé au vrai, aux racines devenues racines familiales en Île-de-France, berceau maternel. L'écrivain a là l'intuition de la constitution réciproque du texte et du sujet à travers une langue originelle. Dans toutes les versions de sa méditation, la résurgence de formes passées, tel le sonnet, s'accompagne de l'exhumation des chants populaires, sans qu'il y ait de rupture avec la « grande » musique ou avec la poésie « noble ». La chanson, genre oral et anonyme, touche en lui un point sensible : « Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance. La maison de mon oncle était toute pleine de voix mélodieuses et celles des servantes qui nous avaient suivis à Paris chantaient tout le jour les ballades joyeuses de leur jeunesse [...]⁴. » L'enfance du poète

1. Nerval cite son *Histoire de la littérature ancienne et moderne* parue à Vienne en 1822, traduite en français par William Duckett en 1829.

2. Gérard de Nerval, *La Bobème galante*, chapitre VI, « Les Poètes du seizième siècle », dans *Œuvres complètes*, t. III, Jean Guillaume et Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 260.

3. *Ibid.*, p. 263-264.

4. Nerval, *Chansons et légendes du Valois*, *Sylvie, ibid.*, p. 568.

croise alors l'enfance des peuples en une vision romantique de l'Histoire, enrichie dans ce contexte par la notion d'harmonie qui réunit la musique, la poésie et la philosophie. Cette notion apparaît en effet chez Antoine de Baïf (le vers mesuré) ou Pontus de Thyard (le *Solitaire second*), poésie et musique reposant sur la science des nombres imitant l'harmonie céleste, et déjà chez Marsile Ficin (*De triplici vita libri tres*, 1489), la musique étant supposée mettre en contact l'âme de l'auditeur avec les principes régissant l'univers ; on la retrouve dans l'*Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne que Nerval ne semble pas avoir connu tandis qu'il a eu accès au romantique Wackenroder qui reprend ce dialogue du monde et de l'œuvre d'art, poésie et musique (*Épanchements sur l'art d'un moine ami des arts*, 1798).

Le début des « Vieilles Ballades françaises » de 1842 participe à cette vision mythique de l'Histoire : « Avant d'écrire, chaque peuple a chanté⁵. » Nerval développe l'idée que dans la chanson se trouve la vraie langue française qu'on a dédaignée parce qu'elle semble truffée de fautes à côté du français académique et qu'elle relève d'une poésie trop pauvre à côté de la « sévère rime française⁶ ». Ces vestiges traduisent « la soif mélancolique de l'idéal⁷ ». Le poète reconnaît dans la poésie anonyme du peuple une sorte d'intelligence du réel, tout autant qu'une musicalité propre. La chanson est œuvre de langage, elle se grave dans l'esprit, la mélodie assurant la perpétuation des mots sans les contraindre à la rigidité de l'écrit. Consigner ces textes fait courir le risque de les trahir : ils requièrent un support délicat, quasi immatériel, une voix, « voix vibrante et mélodieuse », écrit Nerval quand il évoque les jeunes filles de sa province, « légèrement voilée comme celle des pays brumeux⁸ ». En faisant passer la ballade dans la littérature, les Romantiques l'anoblissent mais en perdent la magie volatile. Nerval cherchera une forme qui la transpose.

À travers sa nostalgie d'une poésie immémoriale, il refuse le système classique d'exclusion qui aboutit à la distinction du vers et de la prose. Il se place encore dans la lignée du Romantisme allemand, dans l'idée que la poésie excède les genres : « On n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe. La langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre [...], mais elle porte un cachet d'ignorance qui révolte l'homme du monde [...]⁹. » Or, c'est là que « nous pourrions étudier les rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue¹⁰ ».

Cette réflexion renvoie à celle de Rousseau. Dans l'*Essai sur l'origine des*

5. Id., *Les Vieilles Ballades françaises*, *La Sylphide* 10 juillet 1842, dans *Œuvres complètes*, t. I, Jean Guillaume et Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 758.

6. Id., *La Bohème galante*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 285.

7. Id., *La Bohème galante*, p. 287.

8. Id., *Sylvie, Les Filles du Feu*, *ibid.*, p. 541.

9. Id., *La Bohème galante*, p. 284.

10. *Ibid.*, p. 278.

langues, le philosophe genevois fait naître les chansons des rendez-vous amoureux ; la poésie est à l'origine du langage, issu de la passion : « les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue¹¹. » Il y aurait une essence spécifique de la poésie indépendante du vers, et cette essence serait le sismographe du cœur. Toute l'œuvre de Nerval l'atteste, qui valorise le mélange des genres et des tons, de l'ode lyrique au sonnet impeccable, jusqu'à sa prose poétique, si musicale par ses images et par sa mesure, sa grâce, évoquant des rêveries ou de vrais songes qui toujours sont travaillés par cette quête éperdue de l'origine, introuvable, si bien qu'elle traverse toutes sortes de connaissances, contemporaines ou nostalgiques, oniriques ou livresques.

Langue parfaite, langue du mythe, langue du rêve

À côté de ce goût pour la poésie, le chant, la réflexion de Nerval passe en effet par l'attrait des sciences, de l'histoire des peuples et des religions, tout ce qui au XIX^e siècle renouvelle et élargit la connaissance humaine. Il a été amateur de livres savants, de grimoires de magie, d'ouvrages ésotériques, d'astrologie autant que d'essais théologiques ou philosophiques. Parmi ses lectures, telles qu'il les détaille dans *Aurélia*, on remarque un ensemble hétéroclite :

Mes livres, amas bizarres de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie, à réjouir les ombres de Pic de la Mirandole, du sage Meursius et de Nicolas de Cuse – la tour de Babel en deux cents volumes¹².

La mention de la Tour de Babel et des livres de cabale fait surgir la quête d'une langue parfaite qui réparerait la punition de la confusion des langues, infligée par Yahvé au chapitre XI de la *Torah*. Le rêve de la mystique juive d'une langue adamique universelle a été poursuivi par d'autres grandes figures de l'ésotérisme et de la littérature que Nerval a lues : au milieu du XIII^e siècle, c'est le Catalan Ramón Lulle qui élabore son *Ars magna*, une langue philosophique à vocation universelle, fondée sur les permutations et le calcul factoriel à partir de neuf lettres, de B à K, auxquelles il lie une série de concepts en des combinaisons complexes. Nicolas de Cuse poursuit ce modèle dans *De pace fidei*, prônant la concorde universelle, devant passer par un langage accessible à tous les peuples. C'est Dante ensuite qui publie au début du XIV^e siècle *De vulgari eloquentia* où il fait prévaloir la langue populaire parce qu'elle est naturelle, maternelle, plus évocatrice aux oreilles de celui qui la parle que le latin scolastique, retrouvant cette affinité exceptionnelle de la

11. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, éd. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, p. 68.

12. Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 743.

langue d'Adam avec les choses. Dante ne cherche toutefois pas à réinventer une langue pure aux vertus divines, mais à instaurer une nouvelle langue séculière dont l'apothéose serait la poésie.

Nerval fait se croiser ces lectures dans son œuvre dernière, *Aurélia*, en un syncrétisme qui lui est familier. À côté des Humanistes qui s'intéressent à la langue mère et sont d'accord pour attribuer à l'hébreu cette qualité, il a lu Athanasius Kircher qui, en 1679, fait paraître *Turris Babelis*, synthèse de tous les enjeux de l'époque. Kircher ne nie pas que l'hébreu ait été la langue de Dieu, mais explique de façon anthropologique la mutation de l'hébreu d'où découlerent d'abord cinq dialectes (le chaldéen, le samaritain, le syrien, l'arabe et l'éthiopien), avant que les migrations, le relief, le climat, les régimes politiques ne provoquent la mutation des langages. Se référer à Kircher semble anachronique, car dès le XVIII^e siècle, on observe, pour toutes les langues du continent européen, qu'elles ont subi des variations à partir de mêmes racines¹³ ; on ne cherche plus l'accord universel, on étudie les langues pour elles-mêmes.

Nerval est au carrefour de ces connaissances, à la fois nostalgique d'une langue primitive et attentif aux avancées de son temps : il a rêvé d'écrire une « histoire des deux races gothiques ou wisigothiques et austro-gothiques » pour « démontrer dans les patois mêmes de nos provinces celtiques des affinités extraordinaires avec les langues portugaises, arabes (de Constantine), franques, slaves et même avec le persan et l'hindoustani¹⁴ », qui montre qu'il connaît l'hypothèse indo-européenne. En même temps, il reste fasciné par l'idée d'une langue universelle si l'on en croit les rêves qu'il transcrit dans *Aurélia*, faisant communiquer les vivants et les morts, le passé et le présent, tous les peuples rencontrés en songe, une langue parfaite qui dirait l'essence des choses et lui permettrait d'être entendu au-delà de la folie. Ces qualités, récusées par l'expérience du langage courant, en feraient une poésie absolue.

Or, Nerval croit entendre cette poésie originelle dans les ballades, les légendes, les chants populaires, de même que Rousseau cherche à restituer la vérité de la parole que l'histoire a recouverte d'un voile d'oubli, mais dont il est possible de se faire une idée par la mémoire qui perdure en nous, car il ne s'agit pas de l'origine chronologique et historique des langues mais du fondement de la langue. La puissance immémoriale des vieilles chansons françaises, on l'a vu, invite à repenser la poésie en dehors de la forme, par la remise en cause des canons. Cette conception du mystère de l'existence contenue dans une langue primitive révèle une profonde mélancolie : Nerval sait bien qu'il écrit d'un lieu d'où tout est (déjà) perdu... Sa méditation, si

13. En 1786, Sir William Jones décrit la structure du sanscrit en le comparant au grec et au latin ; il en déduit qu'ils procèdent d'une racine commune, affirmant que le celtique, le germanique et le persan ont également une parenté. À la suite d'August Wilhelm Schlegel et de Franz Bopp, c'est Jacob Grimm qui, en 1818, émet l'idée de « rotation des sons ».

14. Gérard de Nerval, lettre du 31 mars 1841, *Œuvres complètes*, t. I p. 1378.

fragmentaire et si confuse soit-elle par moments, s'éclaire singulièrement par des rencontres étonnantes avec le Romantisme allemand, sur le langage du rêve assimilé au langage de la folie et de la poésie.

C'est Gotthilf Heinrich Schubert qui, dans *La Symbolique du rêve* (*Symbolik des Traums*), publié en 1818, étudie la relation du langage onirique et du langage poétique. La langue qui parle dans le songe est celle de l'âme, découvrant une correspondance avec un inconscient cosmique, qui ne peut être traduit rationnellement, ce pourquoi le rêve prophétise le destin, invisible à la raison et à l'état de veille. Schubert, à la manière de Schelling dans *L'Âme du Monde*, a recherché la signification cachée des choses et leur rapport d'analogie avec le cosmos. Sa pensée est marquée de théosophie ; il fut initié à l'illumination de Saint-Martin, le « philosophe inconnu », dont il traduisit *De l'esprit des choses* en allemand et que Nerval, féru d'ésotérisme, connaît bien. La nature est ainsi, pour Schubert, « comme un Verbe révélé¹⁵ », si bien que son langage présente des ressemblances avec le langage humain, démontrant l'identité entre l'homme-microcosme et la nature-macrocosme. Il rattache la confusion babélienne des langues aux hypothèses linguistiques concernant l'indo-européen : les racines communes seraient des vestiges d'une langue primitive témoignant d'un accord entre Dieu et les hommes et dont nous pouvons nous souvenir par le rêve et par la poésie. Inspiré également par Rousseau et par Swedenborg, Schubert imagine « le langage originel de l'être humain » qu'il assimile à la Poésie, comme « le langage des sentiments et celui de l'amour¹⁶ ». Pour Schubert, en effet, notre âme contient un « poète caché¹⁷ ». Le rêve est une langue supérieure constituée d'images et de hiéroglyphes, de manière universelle, et que chacun, doué d'introspection, peut cultiver. Écouter ses rêves revient à être attentif aux messages de l'âme et de la nature, car il ne s'agit pas d'un abandon aux puissances inconscientes, plutôt d'une quête tournée vers la compréhension supérieure des mystères de l'intériorité humaine comme du monde extérieur, car le sommeil hypnotique, en rétablissant une unité entre des états séparés, reconstitue un tissu vivant harmonieux et permet une sorte de conscience supérieure. Schubert a affirmé dans un fragment l'équivalence : *Der Dichter, ein Seher* (« le poète, un voyant¹⁸ »).

15. Gotthilf Heinrich Schubert, *La Symbolique du rêve*, traduction de Patrick Valette, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'hermétisme », 1982, p. 92. Mme de Staël l'évoque brièvement pour sa philosophie de la nature dans *De l'Allemagne* [1814], quatrième partie, chapitre IX, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. 2, p. 294-295.

16. Schubert, *La Symbolique du rêve*, p. 110.

17. *Ibid.*, p. 94.

18. Id., « Le Langage de l'état de veille », *ibid.*, p. 206. Schubert ne s'est pas seulement intéressé au rêve proprement dit, toutes les manifestations d'un état intermédiaire entre la veille et le sommeil l'ont retenu, somnambulisme ou folie, et encore mythe. Le point commun est le langage qui structure les états oniriques, la poésie, la prophétie et les récits mythiques (il connaissait les ouvrages de l'historien des religions Friedrich Creuzer). Il a anticipé sur des réflexions plus tardives mettant en relation les images des mythes de différentes cultures comme des structures imaginaires récurrentes, apparentant les récits mythiques à des rêves collectifs, usant d'une langue mystérieuse, se rattachant à un même champ d'instrument de savoir.

Cette promotion du songe est la leçon même d'*Aurélia*, le rêve comme une apocalypse dévoilant la vérité à travers un langage métaphorique, qui est le propre de la poésie en tant qu'expérience intime profonde.

Schubert s'est inspiré de Novalis, qui a magnifié la valeur supérieure du rêve comme une connaissance et de la poésie comme « héroïne de la philosophie¹⁹ ». Cette source est efficiente pour Nerval également. Lecteur de la *Revue Germanique*, Nerval a pu y découvrir un certain nombre d'extraits de ses œuvres traduites par Xavier Marmier²⁰, à la suite de M^{me} de Staël qui l'avait introduit dans *De L'Allemagne*²¹. Nerval et Novalis montrent une parenté de pensée quant à la relation harmonieuse de l'homme et du monde à travers le langage, rêve et poésie confondus. Dans la *Nouvelle Revue germanique* d'août 1833, on peut lire des *Pensées traduites des fragments de Novalis*, parmi lesquelles :

Les rêves nous donnent une preuve remarquable de cette faculté que l'âme possède de pénétrer dans chaque objet, de se changer en chaque objet²².

Marqué par l'idéalisme de Fichte, Novalis voit le monde comme une réalité distincte du Moi mais semblable à lui ; dans *Les Disciples à Saïs*, la nature est « le produit d'un incompréhensible accord d'êtres infiniment différents, le lien miraculeux du monde spirituel, le point de jonction et de contact d'univers innombrables²³ ». Cette interdépendance de l'homme et de la nature est affirmée par Nerval dans *Aurélia* (« Selon ma pensée, les événements du monde terrestre étaient liés à ceux du monde invisible. Tout vit, tout agit, tout se correspond²⁴ »), comme dans *Les Chimères*, en particulier « Vers dorés » qui clôt le recueil (« Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres »²⁵). Mais la conscience du manque est corollaire de cet idéal. L'harmonie universelle a été ruinée ; pour Novalis, nous avons perdu « le sens du monde » et « la signification du hiéroglyphe nous fait défaut²⁶ » ; de même, dans *Aurélia*, Nerval apparaît conscient d'un vide fondamental, au cœur de la langue :

Toutefois me disais-je, il est sûr que ces sciences sont mélangées d'erreurs humaines. L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à

19. Novalis, *Fragments*, traduction de Maurice Maeterlinck, dans *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs* [édition de Bruxelles de 1895], Paris, José Corti, 1991, p. 203.

20. Voir Corinne Bayle, « Nerval et Novalis, une conjonction poétique idéale », *RHLF*, n° 4, octobre-décembre 2005, p. 859-877.

21. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 292-294. Elle traite dans le même passage de Schubert.

22. *Nouvelle Revue germanique*, n° 56, août 1833, tome XIV, *Pensées traduites des fragments de Novalis* [par Xavier Marmier], p. 349.

23. Novalis, *Les Disciples à Saïs*, traduction de Maurice Maeterlinck, dans *Fragments...*, *op. cit.*, p. 102.

24. Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 721.

25. Id., « Vers dorés », *Les Chimères*, *ibid.*, p. 651.

26. Novalis, « Anecdotes », 316, et « Poéticisms », 104, in *Semences*, traduction d'Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 193 et 142.

notre ignorance ; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits²⁷.

Cette quête de « l'alphabet magique » dont « le signe » est « effacé », cette nécessité de recomposer la « gamme dissonante » est la tâche du poète : « Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par art cabalistique²⁸ ». Cette harmonie perdue s'apparente à l'utopie d'un Âge d'or tel que Hésiode l'a structuré dans *Les Travaux et les Jours* et qui a été revivifié par le Romantisme allemand, et d'une façon singulière, par Novalis qui interroge par-là la relation entre l'idéal et le réel. La quête d'une réconciliation est le fruit d'une expérience mystico-poétique, un cheminement spirituel, douloureux, qui passe par la recherche d'une poésie orphique. Car il existe une étroite relation entre l'expérience intime du poète et la dimension universelle de cette conception idéale. De même que Novalis a perdu très jeune sa fiancée Sophie von Kühn et qu'il a désormais pensé son existence et son œuvre à partir de cette perte, les *Hymnes à la Nuit*, *Les Disciples à Saïs*, *Heinrich von Ofterdingen*, de même Nerval est hanté par la figure absente de la mère, redéployée par la mort de femmes aimées (sa jeune tante Eugénie, la Cydalise maîtresse de Gautier et Rogier, la cantatrice Jenny Colon, Stéphanie Houssaye). Ces images se superposent dans les nouvelles des *Filles du Feu*, parmi lesquelles *Sylvie* est la plus emblématique avec la ronde de l'actrice Aurélie, l'aristocrate Adrienne et la paysanne Sylvie. Cette fusion culmine dans *Aurélia* par la disparition progressive de la nomination, Aurélia, puis A***, puis ***, pour désigner une entité, la muse fantôme, dont le cri traverse les rêves et la mort.

Sous toutes ses formes, prose ou vers, le chant nervalien est un chant de deuil : dans « El Desdichado », le poète est ce « veuf », cet « inconsolé²⁹ », cet Orphée qui descend et revient des Enfers en rapportant des connaissances et une poésie savante tressant des allusions culturelles complexes. C'est réveillé par le cri « Eurydice ! Eurydice³⁰ ! » que le narrateur sait qu'*Aurélia* est morte et qu'il entreprend alors de retrouver la vraie voie vers la lumière du jour, en une rédemption de la folie qui passe par l'écriture de l'expérience de cette folie. Nerval est en attente d'une poésie qui serait la clé de l'harmonie universelle, de même que le jeune homme de *Heinrich von Ofterdingen*, le roman de Novalis, poursuit le rêve initial de la fleur bleue qui le fera poète à travers l'amour, en une fusion romanesque de l'œuvre d'art et de la vie. Car c'est conjointement à l'écriture et à un amour mystique, que Novalis et Nerval confient le soin de réconcilier l'homme et l'univers déchirés.

27. Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres complètes* t. III, p. 724.

28. Id., *ibid.*, p. 739.

29. Id., « El Desdichado », *Les Chimères*, *ibid.*, p. 645.

30. Id., *Aurélia*, *ibid.*, p. 722.

L'utopie moderne du poème

Alors, la poésie qui est musique consolante permet d'y accéder : « La poésie doit être le miroir terrestre de la divinité et réfléchir par les couleurs, les sons et les rythmes, toutes les beautés de l'univers³¹ ». La formule est cette fois de Nerval dans son Introduction aux *Poésies allemandes*. S'il est un lecteur des *Arcanes célestes* de Swedenborg, si le monde sensible est une enveloppe concrète qui exprime les réalités transcendantes au-delà des apparences, c'est par la poésie que nous avons accès à ces intuitions. Il y a là quelque chose d'utopique, au sens d'un antimonde, dans la mesure où l'utopie est une critique ou la marque d'une déception : envahie de la prose du monde moderne au milieu du XIX^e siècle, la poésie est remplacée par l'utopie du poème.

Profondément poète et poète romantique, Nerval a publié très peu de vers : deux séries d'*Odelettes* en 1832 et 1835, qu'il reprend dans *La Bohême galante* et *Petits Châteaux de Bohême*, au milieu de souvenirs de jeunesse ; de même, les sonnets écrits entre 1841 et 1853 entreront en partie dans *Les Chimères*, recueil ajouté aux nouvelles des *Filles du Feu*, en 1854. Ses vers sont toujours imbriqués dans la prose, récits, fictions ou réflexion, comme des autocitations, en une époque de désenchantement. Dans la dédicace des *Petits Châteaux de Bohême* à Arsène Houssaye, il avoue mélancoliquement : « il n'y a plus en moi qu'un prosateur obstiné. J'ai fait les premiers vers par enthousiasme de jeunesse, les seconds par amour, les derniers par désespoir. La Muse est entrée dans mon cœur comme une déesse aux paroles dorées ; elle s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur³² ». C'est ce dialogue intermittent avec la muse que *Les Chimères* transcrivent. En particulier, « Delfica » et « Myrtho » disent l'harmonie du monde retrouvée grâce au retour des dieux que chante la « divine enchanteresse » au « front inondés des clartés d'Orient », la réconciliation du christianisme et du paganisme, l'union du « pâle hortensia » et du « myrte vert³³ », et cela à travers une simple « chanson d'amour qui toujours recommence³⁴ ». La figure féminine, désignée par un nom propre fictif, est une voix qui s'élève dans le temple qu'est le sonnet avec ses colonnes fixes, voix de sibylle ou de pythie.

Selon Plutarque (*De defectu oraculorum*), la Pythie, inculte, entre en transe pour laisser entendre la voix d'Apollon dans le contexte d'un questionnement, tandis que la Sibylle prophétise à la première personne, d'une bouche folle³⁵. Virgile, que cite Nerval, lui fait annoncer la venue d'une vierge et d'un enfant,

31. Id., Introduction aux *Poésies allemandes* [1830], dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 266.

32. Id., *Petits Châteaux de Bohême*, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 399.

33. Id., « Myrtho », *Les Chimères*, *ibid.*, p. 645-646.

34. Id., « Delfica », *ibid.*, p. 647.

35. Voir sur ces figures antiques les analyses saisissantes de Jackie Pigeaud, *Melancholia. Le malaise de l'individu*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008 [réédition en collection « poche », 2011].

réalisant le retour des âges de Saturne, motif des *Bucoliques* auquel se réfèrent *Les Chimères*. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la Sibylle de Cumès explique à Énée comment elle refusa l'amour d'Apollon qui aurait pu lui procurer la jeunesse éternelle et choisit une existence aussi longue que le nombre de grains de sable qu'elle tenait dans sa main ; elle sait qu'elle sera bientôt méconnaissable au dieu même qui niera l'avoir aimée : « invisible à tous les yeux, je ne serai connue que par la voix ; les destins me laisseront la voix » (XIV, 101-153).

Voix du poème traversant les formes poétiques, savantes ou populaires, chansons, ballades ou sonnets, cette sibylle pourrait caractériser l'utopie du poème moderne, renouvelant l'alliance de la poésie et de la musique à travers l'inspiration de la chanson populaire qui se fond dans le sonnet réinventé. Dans l'introduction à sa traduction de *Faust*, Nerval rappelle que « l'art a toujours besoin d'une forme absolue et précise, au-delà de laquelle tout est trouble et confusion³⁶ ». *Les Chimères* ne sont-ils pas des sonnets sibyllins où le poète croise mille allusions culturelles à une forme savante fixe, où il entrelace les sonorités et les rythmes maîtrisés d'un art consommé avec les variations fantasques des mêmes motifs, creusant inlassablement la quête de soi, dès l'ouverture avec « El Desdichado », dont l'Étoile morte pourrait être la Poésie ? S'il retrouve le mythe de l'union primitive des mots et des choses en des poèmes oraculaires, il dénonce la dilution de la poésie dans l'esthétique ou la philosophie en se référant aux romances les plus simples, union féerique d'une voix et d'une parole, d'une forme et d'une langue. Son utopie est construite, circonscrite comme un univers mental, structurée comme le rêve, lui-même organisé comme une langue imagée. Il s'agit de maîtriser la chimère qu'est la folie, de « fixer le rêve et d'en connaître le secret³⁷ », de « diriger [son] rêve éternel au lieu de le subir³⁸ ».

Ainsi, Nerval souhaite dépasser la chute de la poésie dans la prose³⁹ vers une poésie savante et populaire, « sentimentale et naïve », au sens entendu par Schiller. Voulant renverser le processus de dénaturation, autant que se guérir de sa folie, Nerval cherche l'expression idéale d'une harmonie de l'homme et du monde. La « lettre perdue » à reformuler devient une injonction tragique à transformer l'expérience de l'existence en une expérience de langage et réciproquement. Le « hiéroglyphe qui fait défaut » marque la confusion de la poésie et du sacré, qui déplace la confusion entre la poésie et la forme métrique. L'idée de poésie comme essence induit un discours nostalgique :

36. Gérard de Nerval, Introduction à *Faust*, suivi du Second *Faust*, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 502.

37. Id., *Aurélia*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 749.

38. Id., « Paradoxe et vérité », pensées publiées dans *L'Artiste*, le 2 juin 1844, dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 809.

39. « C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose ». Id., *Petits Châteaux de Bohême*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 419.

cette essence étant inatteignable, la poésie est alors toujours une évocation, une incantation de la poésie, et le poète séparé, exilé. La fracture de Babel serait palliée par le poème comme lieu d'une langue restituant la langue poétique originelle la plus intime qui se confondrait avec une voix anonyme universelle. Nerval inaugure le lyrisme moderne dans cette utopie du poème.