JEAN-NICOLAS ILLOUZ, Université Paris VIII

NERVAL, POÈTE RENAISSANT

LE *CHOIX DES POÉSIES DE RONSARD […]* EN 1830

C'est en empruntant d'abord un « air académique[1] », qu'il ironisera plus tard en reprenant son étude sur *Les Poètes du XVI^e^ siècle* dans *La Bohème galante*, que Nerval (qui ne signe alors que Gérard) se penche sur la Renaissance. Après avoir publié en 1830 dans la « Bibliothèque choisie » un recueil de *Poésies allemandes*, il publie, la même année et dans la même collection, un *Choix des poésies de Ronsard […]*. Il confirme ainsi la réputation qu'il a acquise sur la scène littéraire de son temps : celle d'un « littérateur » – « le plus lettré de tous », écrira Gautier – attentif aux questions littéraires qui agitent l'actualité, et qui, après avoir été remarqué comme l'un des principaux « passeurs » de la littérature allemande en France, participe maintenant à la redécouverte romantique des poètes de la Pléiade.

Il est vrai que, de ce seul point de vue, Gérard vient un peu *après la bataille* ; et l'argumentation qu'il développe dans son *Introduction*, où il suit d'assez près Sainte-Beuve, se fait l'écho des débats que la « question de Ronsard » a déjà suscités, non seulement dans le champ de l'histoire littéraire proprement dite, mais surtout dans l'actualité du combat pour (ou contre) le Romantisme.

Dans sa thèse, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Claude Faisant a montré comment la réhabilitation de Ronsard comporte en effet des enjeux esthétiques et idéologiques puissants, propres non seulement à enflammer, à trois siècles de distance, Classiques et Romantiques, mais encore à faire apparaître entre les uns et les autres la réversibilité des positions en apparence les plus tranchées. Alors que la déchéance de Ronsard avait accompagné, négativement, la formation et l'avènement de la doctrine classique, sa redécouverte au XIX^e^ siècle n'a pas été d'emblée portée par les Romantiques, qui reprochaient au contraire à Ronsard et à son école d'avoir assujetti la poésie à l'imitation de l'Antiquité, et, ce faisant, d'avoir participé à l'occultation d'une littérature nationale et populaire dont le Moyen Âge et le premier XVI^e^ siècle avaient pourtant donné des exemples admirables. Ce furent donc les Classiques qui, au début des années 1820, initièrent la réhabilitation des poètes de la Pléiade, en concédant à Ronsard, tout « barbare » qu'il put être dans sa langue et dans sa versification, le rôle du moins d'un « précurseur » du Classicisme. Les premières positions de Sainte-Beuve, dans les articles qu'il publie dans *Le Globe* entre juillet 1827 et avril 1828 et qui constituent une première version de son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e^ siècle*, sont encore relativement prudentes : il reconnaît dans les parties « originales » (c'est-à-dire non assujetties à l'imitation des Anciens) de l'œuvre de Ronsard les marques d'un génie « national », où les valeurs romantiques et classiques pouvaient assez aisément se rencontrer. Mais après que les Classiques se furent avisés de qualifier de « Nouveaux Ronsards » les Romantiques sous le motif qu'ils allaient, au nom du « Génie » contre le « Goût », ramener l'art à la barbarie, ceux-ci – avec Hugo et Sainte-Beuve à leur tête – relevèrent bientôt l'insulte pour s'en faire un titre de gloire. Et Ronsard pouvait

[1] *La Bohême galante*, NPl III, p. 243. L'abréviation NPl, suivie de l'indication du tome, renvoie à la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Nerval sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1993.

alors devenir un porte-drapeau de la révolution romantique : enrôlé d'abord au nom de la liberté en art, il le sera bientôt au nom du Romantisme *artiste*, quand *Les Orientales* de Victor Hugo ou le *Josèphe Delorme* de Sainte-Beuve eurent remis à l'honneur l'imitation des formes « Renaissance », comme le fera Nerval lui-même en publiant, aussitôt après son *Choix* de 1830, quelques-unes de ses *Odelettes*[2].

L'*Introduction* de Gérard au *Choix* de 1830[3] se ressent des positions contradictoires que l'œuvre de Ronsard a fait cristalliser autour d'elle en faisant bouger les lignes de la bataille romantique.

L'argumentation générale est assez rhétorique : un long « Contre Ronsard (et son école) » précède un relativement plus bref « Pour Ronsard » ; et cette succession de la thèse et de l'antithèse est couronnée par une synthèse qui fait la part de la diversité de l'œuvre de Ronsard, en distinguant en celle-ci trois aspects du poète Vendômois : le poète « pindarique », critiqué parce que trop assujetti à l'imitation des auteurs antiques ; le poète « amoureux et anacréontique », apprécié parce que, contre sa propre doctrine, il a su renouer avec une plus ancienne tradition française de grâce et de légèreté ; le poète des *Discours* enfin, dont l'alexandrin « fort et bien rempli » annonce celui de Corneille aussi bien que celui de Victor Hugo.

Dans la partie de sa dissertation « contre » l'école de Ronsard, Nerval reste fidèle aux thèses romantiques qu'il a découvertes en étudiant la littérature allemande : toute grande littérature doit puiser un renouveau d'inspiration dans un retour à ses sources nationales et populaires. Avec Sismondi, avec Schlegel, avec Mme de Staël, la doctrine romantique postule l'existence d'une civilisation « romane », ancienne mais non antique, où la poésie de chaque peuple pourrait se ressourcer à sa tradition particulière qui la délivrerait de l'imitation de l'Antiquité. Nerval sera fidèle, tout au long de sa réflexion sur l'art, à cette thèse : il la défend dans son recueil des *Poésies allemandes* de 1830 ; il l'illustre à nouveau, la même année, dans son *Choix* des poésies de la Renaissance ; et il y reviendra encore une fois en 1842 quand il entreprendra une collecte des *Vieilles Ballades françaises* dans l'intention de rendre à la poésie française contemporaine la mémoire de son propre « *romancero* » national, écrit-il, oublié en France du fait du Classicisme, alors qu'il est resté vivace en Espagne, en Allemagne ou en Angleterre. Ce plaidoyer en faveur d'une littérature nationale et populaire conduit Nerval à condamner, dans un premier temps, l'école de Ronsard, en s'autorisant de Sainte-Beuve pour attribuer à celle-ci « et non pas à Malherbe » « l'établissement du système classique français ». Pour Nerval, la Pléiade aurait commis l'erreur de ne pas avoir cru dans « les hautes promesses » que recelaient les poésies des XII^e^ et XIII^e^ siècles, et d'avoir occulté, au nom de l'Antique (et, qui plus est, avec une espèce de « despotisme » doctrinal), la riche veine nationale de la littérature chevaleresque ou gauloise, – sa seule excuse étant d'imposer ses vues à un moment où cette tradition française s'était déjà dégradée en une poésie de cour, toute d'artifices et de virtuosités rhétoriques. Dans ce réquisitoire, Nerval, plus que Sainte-Beuve, cite longuement la *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay, en soulignant dans ce manifeste de la nouvelle école le paradoxe qui conduit Du Bellay à promouvoir la dignité poétique de la langue française dans le même temps où il astreint celle-

[2] Sur les différentes phases de la redécouverte de la Renaissance par le Romantisme, voir Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade (1585-1828*), Paris, Champion, 1998 ; « Métamorphose et signification d'un mythe critique », *Œuvres et critiques*, VI, 1, hiver 1981-82, p. 9-16 ; et Jean Céard : « La redécouverte de la Pléiade par les Romantiques français », in Pierre Brunel (sous la direction de), *Romantismes européens et Romantisme français*, Montpellier, Éditions Espaces, 2000, p. 133-148. Sur la place plus particulière de Nerval dans cette redécouverte, voir Jean Céard, « Nerval et les poètes français du XVI^e^ siècle. Le *Choix* de 1830 », RHLF, n°84, 1989, p. 1033-1048 ; « Les débuts d'un seiziémiste : Nerval et l'introduction aux poètes du XVI^e^ siècle », in Yvonne Bellenger (sous la direction de), *La Littérature et ses avatars*, Aux amateurs de livres, 1991, p. 267-276.

[3] NPl I, p. 281-301.

ci à l'imitation des Grecs et des Latins, en ne comptant pour rien les « vieux auteurs français » qui lui ont pourtant donné déjà sa valeur littéraire.

Après le réquisitoire, vient un plaidoyer en faveur de la poésie de la Renaissance. Nerval change alors subrepticement d'objet, pour s'intéresser moins à la doctrine affichée de la Pléiade (qu'il condamne), qu'aux œuvres elles-mêmes, qu'il admire, et dont il va constituer une abondante anthologie, décelant dans les poèmes une pratique de la langue française qui excède le parti pris de l'imitation de l'Antiquité. Pour Gérard-poète, et bientôt poète des *Odelettes*, c'est par les « progrès du style et de la couleur poétique » que l'école de Ronsard est grande. Et dans ses « petites odes », Ronsard, malgré qu'il en ait, renoue avec « les chanson du XII^e^ siècle » qu'il surpasse encore « en naïveté et en fraîcheur ». Il est un « style primitif et verdissant » dans « *Mignonne, allons voir si la rose…* » de Ronsard, ou dans « Avril » de Belleau ; et, dans leur rythme et leur prosodie, les poèmes de la Renaissance retrouvent intuitivement un certain phrasé chantant de la langue française, beaucoup plus ancien, – comme ce « français si naturellement pur » auquel Nerval sera sensible dans les chansons du Valois, et qu'il cherchera à retrouver dans le phrasé de certains de ses vers comme dans celui de certaines de ses proses.

Le *Choix des poésies de Ronsard […]* est donc déjà riche de promesses, que le cheminement poétique de Nerval, fidèle à ses premières intuitions, accomplira en les infléchissant dans une direction personnelle.

On retiendra d'abord la pensée de l'histoire qui anime Nerval quand il se penche sur la Renaissance : se faire, ici, l'historien de la poésie du XVI^e^ siècle – comme se faire, ailleurs, l'historien d'Angélique de Longueval, ou de quelques-uns de ces « illuminés » qui jalonnent les siècles –, c'est non seulement tenter d'exhumer un passé oublié, mais c'est aussi tenter de réassurer la continuité des temps par delà les fractures provoquées par des révolutions trop brutales. Sur le plan littéraire, mais aussi politique et religieux, c'est le Classicisme, en France, qui institue la première de ces fractures, et c'est donc en amont de lui que doit se porter le regard de l'historien. La vision de Nerval est proche de celle que développera Edgar Quinet dans son *Histoire de la poésie* : alors que partout ailleurs en Europe les développements les plus brillants des littératures nationales restent dans la continuité de leurs formes primitives, en France, le siècle de Louis XIV – qui apparaît en ceci comme « le premier acte des révolutions dans lesquelles la France devait engager le monde », écrit Edgar Quinet[4] –, en rompant avec le système féodal, rompt aussi avec un ensemble de poésies et de légendes dont le Moyen Âge avait été le berceau, et dont la Renaissance avait permis le premier grand épanouissement littéraire. Derrière le geste de l'historien, qui se porte avec d'autant plus de ferveur vers le passé que celui-ci est séparé de lui par une fracture qui semble irrémédiable, se décèle un accent plus singulièrement nervalien : écrire le passé sera toujours, pour Nerval, tenter de le faire « renaître », de le ressusciter, en le tirant des *limbes* dans lesquelles – comme les figures du rêve dans *Aurélia* – il a été d'abord refoulé[5].

La réflexion de Nerval sur les poètes du XVI^e^ siècle permet aussi de comprendre la pensée de la langue dans laquelle se reconnaît le jeune écrivain. Quand il se penche sur les poésies du passé, Nerval est sensible à l'historicité que porte le phrasé des poésies renaissantes et populaires ; mais il ne dissocie pas l'historicité du langage de la pensée d'une origine immémoriale de la langue, – qui s'incarnerait idéalement (mais aussi fantasmatiquement) en « ce vieux pays du Valois où pendant plus de mille ans a battu le cœur de la France ». Dans ce moment romantique de la réflexion linguistique, la question de la

[4] Edgar Quinet, *De l'histoire de la poésie* [1857], in *Œuvres complètes d'Edgar Quinet*, t. IX, 1905, p. 418 (l'*Histoire de la poésie* a été republiée aux éditions d'Aujourd'hui, collection « Les introuvables », 1986).

[5] Voir Keiko Tsujikawa, *Nerval et les limbes de l'histoire*. *Lecture des « Illuminés »*, préface de Jean-Nicolas Illouz, Genève, Droz, 2008.

langue et de son origine se trouve donc située *entre mythe et histoire*, – encore au point de leur jonction idéale, ou déjà au point de leur séparation, que le temps précipite[6].

On ajoutera que cette pensée de la langue, parce qu'elle se découvre au contact des poèmes (et non pas seulement dans un geste d'historien), est inséparable d'une attention aux modes de son énonciation, qui la singularisent en l'incarnant dans une voix, *parlante* à travers les siècles. Cette attention à la voix conduira Nerval, on l'a dit, à retrouver, au delà d'un certain phrasé chantant du vers renaissant, les vieilles ballades françaises et les chansons populaires. Mais elle explique aussi que Nerval privilégie le Ronsard des *Discours*, s'il est vrai que le genre du *discours* implique une prosodie qui inscrit fortement dans le vers la présence de l'énonciation. La qualité de cette énonciation peut être déclamatoire, chez Ronsard ; elle peut être théâtrale, quand l'alexandrin de Ronsard inspire celui de Corneille, comme le souligne Nerval en citant Schiller ; mais elle est aussi déjà implicitement *nervalienne*, parce que, par delà la naïveté chantante des *Odelettes*, les sonnets des *Chimères* se caractérisent par une forme de dramaturgie vocale, – où quelque chose de l'alexandrin renaissant semble revenir en son éclat *originaire*[7].

FIGURES DE LA RENAISSANCE ET MYTHOLOGIE PERSONNELLE

Pour conduire à la poétique des *Chimères*, il faut cependant qu'une certaine idée de la Renaissance, une première fois entrevue à l'occasion du *Choix* de 1830, mûrisse longtemps dans la création de Nerval jusqu'à attirer à elle quelques-uns des nœuds névralgiques de son imaginaire.

La présence au chapitre III de *Sylvie* d'une pendule Renaissance, arrêtée sur quelque immuable « ballet des heures », suggère assez que la Renaissance nourrit d'abord chez Nerval une représentation du temps où l'espérance d'un éternel retour des heures et des âges viendrait contredire le cours irréversible de la temporalité.

Or cette représentation subjective du temps se nourrit d'une méditation savante sur le sens qu'il faut accorder à la notion même de Renaissance dans l'histoire.

Pour Nerval, comme pour certains historiens contemporains, la Renaissance revêt un aspect double : d'un côté, elle apparaît – en chacune de ses manifestations (religieuse, politique, ou artistique) –, comme le premier des grands siècles *critiques*, qui commence ce travail de sape de « l'édifice féodal[8] » destiné à culminer en 1789, et qui enclenche un processus de *désenchantement du monde* destiné à accompagner l'avènement de la conscience moderne ; de l'autre, et pour ainsi dire par contrecoup, la Renaissance se comprend littéralement, comme un désir de *renaissance*, qui réassurerait la continuité rompue des âges et qui vaudrait comme une *palingénésie* générale (sociale, religieuse et artistique), au terme de laquelle « l'homme matériel » des époques modernes se verrait « régénérer », ainsi que l'écrit Nerval au chapitre I de *Sylvie* pour évoquer, en miroir de la Renaissance, le Romantisme de 1830.

Un exemple est particulièrement parlant : il s'agit des « néoplatoniciens de Florence », parmi lesquels Nerval range Marcile Ficin, Pic de la Mirandole, Nicolas de Cusa, Jordano

---

[6] Pour mettre en perspective la pensée linguistique de Nerval, on pourra la distinguer de celle de Mallarmé que j'ai étudiée dans un article intitulé « "sur le nom de Paphos" : Mallarmé et le mystère d'un nom », in Olivier Bivort (sous la direction de), *La littérature symboliste et la langue*, Garnier, 2009.

[7] Sur la langue appréhendée selon les modes de son énonciation, voir Henri Meschonnic, « Essai sur la poétique de Nerval », *Europe*, avril 1972, repris dans *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Gallimard, 1973 ; et Dagmar Wieser, « Nerval au miroir de Ronsard et de Corneille », in Laurent Adert et Éric Eigenmann (sous la direction de), *L'Histoire dans la littérature*, Genève, Droz, 2000, p. 195-217. Sur la dramaturgie vocale des *Chimères*, voir Jean-Nicolas Illouz, « La lyre d'Orphée ou le Tombeau des *Chimères* », *Littérature*, n°127, septembre 2002, p. 71-85.

[8] *Cagliostro*, NPl II, p.1119.

Bruno, Campanella ou « le sage Meursius ». On notera que quelques-uns de ces noms apparaissent aussi bien dans *Aurélia*, quand Nerval tâche de reconstruire sa propre identité menacée d'être emportée par la folie, que dans *Les Illuminés* (notamment dans *Cagliostro*), quand Nerval cherche à rétablir des généalogies qui, à l'échelle de l'histoire collective, attesteraient d'une continuité souterraine ou occulte des idées philosophiques ou religieuses, lorsque celles-ci traversent des périodes de crises et de révolutions. C'est ainsi que le néoplatonisme florentin apparaît comme la conséquence d'une catastrophe historique, la prise de Constantinople, qui, en exilant savants et philosophes, « fit étudier à nouveau les Plotin, les Proclus, les Porphyre, les Ptolémée » en Italie et réintroduisit au cœur de l'Europe catholique les « premiers adversaires du catholicisme naissant[9] ». Jean Céard a suggéré que cette vision de l'histoire est peut-être empruntée à *L'Histoire comparée des systèmes de philosophie* de Joseph-Marie de Gérando (1847)[10]. Bertrand Marchal a fait remarquer quant à lui que ce paganisme renaissant est en réalité un paganisme *doublement* renaissant[11], puisqu'il emprunte les formes de sa spiritualité, non pas directement à la Grèce, mais à Alexandrie, où, comme le note Nerval dans *Isis*, le paganisme hellénique s'était déjà régénéré en se « retrempant dans son origine égyptienne », et s'était déjà épuré en tendant à « ramener au principe de l'unité les diverses conceptions mythologiques[12] ».

Dans *Quintus Aucler*, Nerval, pour décrire cette palingénésie religieuse qui fait revenir, de degré en degré, les formes les plus anciennes de la spiritualité, propose l'image du « *palladium mystique* », passant de Byzance à Florence, après être passé de la Grèce à Troie, de Troie à Rome, et de Rome à Alexandrie :

> L'aspiration nouvelle aux dieux, après les mille ans d'interruption de leur culte, n'avait-elle pas commencé à se montrer au XV^e^ siècle, avant même que, sous le nom de Renaissance, l'art, la science et la philosophie se fussent renouvelés au souffle inspirateur des exilés de Byzance ? Le *palladium mystique*, qui avait jusque-là protégé la ville de Constantin, allait se rompre, et déjà la semence nouvelle faisait sortir de terre les génies emprisonnés du vieux monde. Les Médicis, accueillant les philosophes accusés de platonisme par l'inquisition de Rome, ne firent-ils pas de Florence une nouvelle Alexandrie[13] ?

La remonté dans le temps, par laquelle les religions se renouvellent en se ressourçant à leurs origines archaïques, se double ainsi d'une série de déplacements dans l'espace : d'Alexandrie à Byzance, de Byzance (ou Constantinople) à Florence, et, finalement, de Florence à la France et au Valois, – Nerval prenant appui sur la réalité historique, qui associe en effet les Médicis aux derniers Valois, pour dériver et prolonger le cours de l'histoire universelle dans les linéaments fabuleux de sa fantasmatique personnelle.

Car le Valois est bien le point de concrétion géographique où les données historiques se fondent le plus intimement dans le mythe personnel.

L'alliance des derniers Valois et des Médicis a en effet transposé en Île de France – dans ces contrées « qui faisaient partie des anciens apanages de Marguerite de Valois et des Médicis » – quelque « air d'Italie » que Nerval, dans *Angélique*, ne manque pas de remarquer. Cet air est sensible jusque dans les « brumes transparentes et colorées de ce pays », où Watteau a trouvé les teintes de son *Voyage à Cythère*, lui-même renouvelé du *Songe de Poliphile* d'abord conçu dans l'Italie ensoleillée de Francesco Colonna. L'époque des Médicis marque de son empreinte l'abbaye de Châalis, où l'on respire un « parfum de renaissance », et dont les voûtes peintes ont des « airs d'allégorie païenne qui font songer aux sentimentalités de Pétrarque et au mysticisme fabuleux de Francesco Colonna »[14]. Il n'est pas jusqu'à la

---

[9] *Ibid.*, p.1124.
[10] Jean Céard, « Nerval et la Renaissance », RHLH, 2005, n°4, p. 805-815.
[11] Bertrand Marchal, « Nerval et le retour des dieux ou le théâtre de la Renaissance », in *Gérard de Nerval, « Les Filles du feu », « Aurélia ». Soleil noir*, SEDES, 1997, p. 125-132.
[12] *Isis*, NPl III, p. 619.
[13] *Quintus Aucler*, NPl II, p. 1159.
[14] *Angélique*, NPl III, p. 487, p. 503 ; et *Sylvie,* NPl III, p. 552.

langue des paysans qui ne mêle au « français si naturellement pur » du Valois médiéval le plus mélodieux phrasé italien du Valois Renaissance :

> La langue des paysans eux-mêmes est du plus pur français, à peine modifié par des prononciations où les désinences des mots montent au ciel à la manière du champ de l'alouette… Chez les enfants cela forme comme un ramage. Il y a aussi dans les tournures de 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 princiers[15].

Le Valois nervalien parvient ainsi à conserver, dans une unité vivante perceptible jusque dans les ruines dont il est semé, les différentes strates temporelles qui ont fait son histoire, et qui semblent transparaître les unes sous les autres dans des jeux de miroitements infinis.

On devine alors le sens plus profond des pérégrinations nervaliennes : s'il est vrai que le Valois est, pour Nerval, le lieu d'une *renaissance* espérée, ce n'est pas seulement qu'il est la terre de ses origines maternelles, garante d'une possible renaissance personnelle, mais c'est aussi qu'il est ce pays de France où la Renaissance historique s'est un temps incarnée et où l'Histoire pourrait donc à nouveau « ramener l'ordre des anciens jours », en revêtant la forme d'une palingénésie de l'humanité et du sacré. Le *palladium mystique*, une première fois réapparu à Alexandrie, puis à Constantinople, puis à Florence, poursuit ici son errance, en cette nouvelle terre d'exil, à laquelle le promeneur accède en partant de Paris, « qui porte dans ses armes la *bari* ou nef mystique des Égyptiens[16] », et en passant par divers lieux associés indissociablement à la Renaissance historique et à l'histoire personnelle : Saint-Germain notamment, « la ville des Stuart », dont la « Diane valoise » évoque à la fois Diane de Poitiers et le souvenir de quelque premier amour[17] ; mais aussi Saint-Denis, dont la Basilique abrite le tombeau de Catherine de Médicis. Celui-ci est décrit au début de *Quitus Aucler*, et Nerval y remarque ce style renaissant empreint d'une grâce dont l'innocence n'est pas exempte de violence subversive : les anges et les saints de la religion chrétienne se mêlent à des figures des religions païennes, – les trois Grâces, les deux amours Éros et Antéros, – si bien que Catherine de Médicis elle-même, gisant auprès de Henri II, semble Cythérée auprès de « l'Adonis des mystères de Syrie », mais aussi Vénus, mais encore Arthémise, aussi bien que la Vierge Mère recueillant le « Christ détaché de l'arbre mystique ». Dans l'imagination de Nerval, Catherine de Médicis, comme l'a bien perçu Bertrand Marchal, se confond alors avec Aurélia, et apparaît comme une hypostase de la mère biographique aussi bien que de la Mère divine. L'une et l'autre seraient ainsi éternellement *renaissantes*, – si l'histoire – et si la Renaissance elle-même – ne poursuivait aussi son œuvre destructrice, puisque, dans la Basilique de Saint-Denis, les portes que pousse le narrateur apparaissent également comme autant de « portes sombres ouvertes sur le néant »[18].

POÉTIQUES RENAISSANTES

Si la Renaissance nourrit l'imaginaire et la fantasmatique de Nerval, elle occupe aussi une place singulière dans la conscience que l'écrivain prend de son art, – et il est significatif que Nerval reprenne en 1852 (à plus de vingt ans de distance) son *Introduction* au *Choix* de 1830 dans *La Bohème galante*, – qui est à la fois un récit de souvenirs personnels et le récit de la vocation littéraire d'un poète et d'un prosateur.

ODELETTES CHANTANTES ET SONNETS SUPERNATURALISTES

[15] *Angélique*, NPl III, p. 477.
[16] *Promenades et souvenirs*, NPl III, p. 687.
[17] *Pandora*, NPl III, p. 656.
[18] *Quintus Aucler*, NPl II, p. 1135-1138.

Pour le versant en vers de la création nervalienne, Jean-Luc Steinmetz a montré que l'anthologie de 1830, par les choix qu'elle opère ou par les affinités qu'elle révèle, balise déjà l'évolution ultérieure de Nerval, en signalant, en la Renaissance, le foyer de sa « double poésie », – celle des odelettes naïves et chantantes, aussi bien que celle, si dissemblable au premier abord, des sonnets hallucinés ou « supernaturalistes »[19].

La filiation entre la poésie de la Renaissance et les *Odelettes* des années 1830 est manifeste, puisque Nerval présente lui-même quelques-unes de ses *Odelettes* comme une illustration de sa première manière poétique directement influencée par la vogue récente de Ronsard et de son école : « *En ce temps, je ronsardisais* », écrit-il en reprenant un mot de Malherbe[20]. L'imitation s'affiche dans les thèmes élus par ces petites compositions : *Avril* décalque un titre de Belleau et dit l'attente d'une *reverdie* de la nature ; *Gaieté* est une petite ode aux vins de France à la manière des fantaisies bachiques du XVI^e^ siècle… plus profondément, au-delà des thèmes, l'inspiration de la Renaissance est portée par la mémoire de la forme même de l'odelette : *Les Papillons* reprennent le schéma métrique et strophique du *Bel Aubépin* de Ronsard, d'*Avril* de Belleau, en passant sans doute par le relais d'autres poèmes romantiques qui ont déjà remis au goût du jour les combinaisons métriques de la Pléiade, comme *À la rime* de Sainte-Beuve (dans *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, 1829), ou *Sara la baigneuse* de Victor Hugo (dans *Les Orientales*, 1828). Mais la mémoire de la forme s'approfondit dans l'écriture de Nerval, et, au-delà de la métrique apprise, elle fait toucher finalement à un certain *phrasé* de la langue, populaire et français, naïf et chantant. Si bien que, comme Ronsard qui, dans ses « petites odes », renouait avec les chansons du XII^e^ par delà l'imitation académique de l'Antiquité, Nerval, dans ses *Odelettes*, retrouve, par delà l'imitation de la Renaissance, un *air* plus ancien : celui dont les *Chansons du Valois* sont la figure privilégiée, et qui court, insaisissable, dans la poésie en vers de Nerval, aussi bien que dans sa poésie en prose[21].

C'est par une toute autre voie, mais avec la même justesse, que les sonnets des *Chimères* (et de « l'atelier » des *Chimères*) se rattachent à la Renaissance, en découvrant un tout autre aspect de la poésie du XVI^e^ siècle : non plus une poésie transparente, naïve, à la diction immédiatement chantante, mais une poésie hermétique, marquée par une certaine emphase, déclamatoire dans son élocution.

Ces deux aspects coexistent en Ronsard ; mais le second aspect – plus « baroque » que « préclassique » – apparaît dans toute sa force chez un Du Bartas que Nerval fait figurer dans son *Choix* de 1830. Or Nerval se réclame directement de Du Bartas dans un sonnet saisissant, analysé par Jean-Luc Steinmetz[22] : il est intitulé *Tarascon* dans la lettre à Victor Loubens de 1841, et il est également connu aussi sous le titre-dédicace *À Mad^e^ Sand* dans la version du manuscrit Dumesnil de Gramont α. Après avoir transcrit (non sans quelques modifications) le premier quatrain d'un sonnet de Du Bartas tiré des *Neufs Muses Pyrénées*, Nerval enchaîne directement par ces vers :

> Ô seigneur Du Bartas ! Je suis de ton lignage,
> Moi qui soude mon vers à ton vers d'autrefois[23] […].

---

[19] Jean-Luc Steinmetz, « La double poésie de Gérard de Nerval », in *Reconnaissances. Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, éditions Cécile Defaut, 2008, p. 21-50.

[20] *La Bohême galante*, NPl III, p. 264.

[21] Sur les *Odelettes*, voir, outre la notice dans l'édition de la Pléiade (NPl I, p. 1623-1628), Jean-Luc Steinmetz, « Les poésies dans les *Petits châteaux de Bohême* », dans *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIII^e^ au XX^e^ siècle*, Paris, Corti, 1995, p. 71-86.

[22] Jean-Luc Steinmetz, « Un disciple de Du Bartas : Gérard de Nerval », dans *Signets*, ouvrage cité, p. 87-106.

[23] [Manuscrit Dumesnil de Gramont α], NPl I, p. 734 ; lettre à Victor Loubens, fin 1841, NPl III, p. 1490 ; on peut lire une autre version de ce poème, sans la strophe initiale de Du Bartas, dans une lettre de Nerval à George

La dette envers la Renaissance prend la forme de la proclamation d'un « lignage » par lequel Nerval s'inscrit dans la descendance rêvée de Du Bartas, et par la réalisation d'une « soudure » par laquelle le vers de Nerval retrace en effet le sillon du vers de Du Bartas. Jean-Luc Steinmetz a fait apparaître les implications fantasmatiques et poétiques de ce montage intertextuel (ou, pourrait-on dire, de cette *laisse* poétique d'un nouveau genre). Nous ne reviendrons pas sur cette belle étude, sinon pour souligner combien le vers, comme *versus*, comme retour, comme schème rythmique mémoriel, accomplit ici à lui seul une certaine idée de *renaissance*, – dont il faut en outre remarquer qu'elle s'impose à Nerval à l'occasion de sa première crise de folie : par l'efficace poétique de l'incantation, c'est Du Bartas qui « renaît » en Nerval, hante sa voix, – comme si le vers pouvait suspendre « l'ordre des temps », en faisant résonner dans la langue une immense mémoire intertextuelle, toute entière « concentrée » dans le moment, hors du temps, de sa profération.

PROSE FANTAISISTE ET PROSE ALLÉGORIQUE

Sensible dans les vers de Nerval, le double aspect de la littérature renaissante s'imprime aussi dans le double aspect que revêt la prose de Nerval, – tour à tour « fantaisiste » ou mystique, – « réaliste » d'un côté, allégorique et poétique de l'autre.

La veine « fantaisiste » ou « réaliste » est illustrée notamment dans *Les Faux Saulniers*, *Les Nuits d'octobre* ou *Angélique*. C'est d'un autre « lignage » que se réclame alors Nerval, puisqu'il s'inscrit lui-même dans une série de prosateurs « excentriques », qui passe par Diderot, Sterne ou Swift pour le XVIII^{e} siècle, qui remonte jusqu'à Pétrone ou Lucien pour les auteurs antiques, et qui, pour la Renaissance, s'incarne en Rabelais, Merlin Coccaïe, ou encore Érasme… La manière de ces récits est immédiatement reconnaissable : alerte ou fantasque, pittoresque ou picaresque, digressive et rhapsodique, ironique aussi bien que mélancolique, en tout cas toujours subjective jusque dans la relation fidèle d'*impressions* (de voyage, d'errance ou de divagation), elle fait de Nerval « un prosateur énergique[24] », qui, dès un article de 1836, se définissait lui-même comme un « frivole écrivain, mais non pas écrivain facile[25] »…

L'autre face de Nerval prosateur – celle du « rêveur en prose[26] » – se révèle dans *Sylvie* ou dans *Aurélia.* La prose ici épouse le modèle de la fable mystique ou du récit initiatique, avec, comme parangons successifs ou « patrons » littéraires, Apulée,… Dante,… sans doute quelques « illuminés »,… Goethe et les romantiques allemands,… mais aussi, pour la Renaissance (qui sert une fois encore de principal pivot), plus particulièrement, Francesco Colonna.

L'œuvre de Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, adaptée en Français par Jean Martin sous le titre *Le Songe de Poliphile*, accompagne longtemps la rêverie nervalienne et nourrit sa création. Dans la liste de ses *Œuvres complètes* établie quelque temps avant sa mort, Nerval mentionne, à la rubrique « Sujets », un *Francesco Colonna* accompagné de la

---

Sand, 22 novembre 1853, NPl III, p. 824-825. Nerval cite le sonnet de Du Bartas tiré des *Neufs Muses Pyrénées* dans son *Choix des Poésies de Ronsard […],* Paris, Bibliothèque choisie, 1830, p. 212. Pour composer son choix des poésies de Du Bartas, il a consulté l'édition de 1615 des *Œuvres poétiques et chrestiennes de G. de Salustes, du Bartas, prince des poëtes françois*, dans laquelle on peut lire, à la fin du volume, de la main de Nerval, la fière inscription : « Ce livre a été lu tout entier par Gérard en mil huit cent trente ».

[24] Lettre à Alexandre Dumas, NPl III, p. 826.

[25] *Le Carrousel*, fin mars 1836, NPl I, p. 342.

[26] *Promenades et souvenirs*, NPl III, p. 681. Voir Jean-Nicolas Illouz, *Nerval. Le « rêveur en prose ». Imaginaire et écriture*, Paris, PUF, « Écrivains », 1997.

mention « avec Lucas »[27] ; et des lettres de 1853 attestent qu'il a bien imaginé avec Hippolyte Lucas une pièce qui aurait combiné les données de *La Flûte enchantée*, d'*Aurore ou la Fille de l'enfer* (une comédie de Von Söden adaptée de l'allemand par Boursault-Malherbe), et du *Songe de Poliphile* (peut-être dans son adaptation par Legrand)[28], – bel exemple encore, mais cette fois dans la prose, de cette *hybridation intertextuelle* qui préside chez Nerval à la composition d'*œuvres-chimères*.

Le Songe de Poliphile est une manière pour Nerval de communier, par delà la mort, avec le « bon Nodier », dans la mesure où Nodier, dont l'auteur d'*Angélique* fait son « tuteur littéraire »[29], composa lui-même, au soir de sa vie (1844), un *Franciscus Columna*, léguant à Nerval sa propre rêverie érudite et bibliophilique sur la Renaissance.

Car c'est en bibliophile que Nerval admire d'abord le livre de Colonna. Considéré comme un chef d'œuvre typographique de la Renaissance, l'ouvrage est illustré, dans l'édition d'Alde (Venise, 1499) par des bois de l'École de Mantegna, et, dans l'édition française chez Kerver (Paris, 1546), par des gravures de Jean Goujon, qui s'inspirent des bois originaux, en transposant (Nerval a dû y être sensible) les paysages arides de l'Italie dans la plus verdoyante Arcadie des jardins de France. Une première affinité entre *Le Songe de Poliphile* et *Sylvie* se décèle ici, car on peut supposer que le souci que Nerval a eu de faire illustrer *Sylvie* (il s'en ouvre dans une lettre à Maurice Sand de 1853) est motivé par le souvenir des gravures qui ornent l'œuvre de Colonna, – *Sylvie* apparaissant, à l'image du *Poliphile*, comme un livre-objet, – à cette différence près toutefois que ce qui, dans l'œuvre de Colonna, magnifiait les prestiges de l'imprimerie, risque bien, avec Nerval, de signaler l'œuvre d'un de ces « fous littéraires » (qui sont souvent des écrivains-typographes), déjà recensés par Nodier, par Nerval lui-même dans les *Illuminés* (avec ce Raoul Spifame, lui aussi féru d'imprimerie au temps de Henri II), et, au-delà, par Raymond Queneau qui réunira ses propres *fous littéraires* sous le nom nervalien des « enfants du limon »…

Dans le *Voyage en Orient*, au moment d'aborder (par les livres seulement) l'île de Cythère, Nerval dévoile quelques-unes des raisons spirituelles qui le lient au livre de Colonna. *Le Songe de Poliphile* lui apparaît comme un exemple merveilleux de ces œuvres par lesquelles la Renaissance, sous l'influence des néoplatoniciens de Florence, assure une survie du paganisme dans le christianisme par l'élaboration artistique et philosophique d'un nouveau syncrétisme. Mais en analysant (d'une manière assez libre par rapport à l'original) *Le Songe de Poliphile*, Nerval entrevoit dans la fable de Colonna des motifs, amoureux et religieux, qui se rapportent déjà, comme il l'écrira dans *Sylvie*, à « (ses) préoccupations constantes[30] » : Poliphile et Polia, que leur inégalité de condition interdit de se marier dans l'Église chrétienne, s'unissent sous les auspices d'Éros et d'Aphrodite ; ils acceptent d'être séparés dans la vie, pour être réunis après la mort, – et, « chose bizarre », ajoute Nerval, « ce fut sous les formes de la foi chrétienne qu'ils accomplirent ce vœu païen ». Après une longue glose qui souligne la continuité des symboles païens dans le culte chrétien, Nerval, qui rapproche en outre *Le Songe de Poliphile* du *Faust* de Goethe (autre exemple de cette multiplication des niveaux intertextuels caractéristique de la création nervalienne), imagine que Poliphile et Polia, étant tous deux devenus religieux, se rejoignent en rêve, – découvrant, comme les héros de *Sylvie*, les « saintes demeures de Cythérée », où leurs hommages aux dieux païens, en

[27] *[Projet d'] Œuvres complètes*, NPl III, p.786.
[28] Lettre à Hippolyte Lucas, mars ou avril 1853, NPl III, p. 801.
[29] *Voyage en Orient*, NPl II, p. 237, et *Angélique*, NPl III, p. 475.
[30] *Sylvie*, NPl III, p. 565.

allant « frapper des cieux lointains désaccoutumés de nos prières », réenchantent le monde, et célèbrent l'harmonie retrouvée de la nature, de l'homme et du sacré[31].

Dans cette analyse, *Le Songe de Poliphile* est déjà devenu la trame d'une fable poétique, en quelque sorte archétypale, sur laquelle le récit de *Sylvie* dessine ses propres broderies.

On trouve dans *Sylvie* deux références explicites à l'œuvre de Colonna : la première, déjà mentionnée, apparaît au chapitre VII, quand il s'agit d'évoquer les fresques de l'abbaye de Châalis, et leurs « airs d'allégorie païenne qui font songer aux sentimentalités de Pétrarque et au mysticisme fabuleux de Francesco Colonna » ; la seconde apparaît au chapitre XIII et se rapporte au drame que le narrateur entreprend de composer (« 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 sa mort »)[32]. Dans les deux cas, Nerval associe ou confond Colonna et Pétrarque (ou Polia et Laura), signalant ainsi les deux aspects que revêt à ses yeux la Renaissance, « sentimentale » d'un côté, « mystique de l'autre », et qui se retrouvent en effet dans *Sylvie*.

D'autres traces du *Poliphile*, plus implicites, sont également sensibles dans *Sylvie* : comme sur un palimpseste, elles se devinent sous la prose trop transparente de Nerval à travers la série des niveaux intertextuels que la nouvelle dispose en abyme. C'est ainsi que le chapitre IV, *Un voyage à Cythère*, décalque, à travers le prisme de Watteau, un des principaux épisodes du *Songe de Poliphile*, et certains détails dans cette scène sont comme des *points de capiton* qui signalent dans le tissu du texte de Nerval une émergence plus précise de « l'original éblouissant[33] ».

Au-delà de ces affinités thématiques entre les deux œuvres, le mode de composition est également comparable. Sans *Sylvie*, comme dans le *Poliphile*, le rêve s'enchâsse dans le rêve ; et, comme dans le *Poliphile*, la division implicite en deux parties permet, de l'une à l'autre, de tirer les enseignements du rêve, même si, dans le *Poliphile*, la deuxième partie conduit à une élucidation heureuse des songes, alors que, dans *Sylvie*, la deuxième partie impose le constat d'un divorce du rêve et de la réalité, et marque finalement l'échec du récit initiatique. Il semble également que Nerval trouve dans le *Poliphile* le modèle d'un récit à deux intrigues étroitement mêlées en même temps que le modèle d'une fable à deux niveaux de sens : comme dans le *Poliphile*, le personnage principal dans *Sylvie* poursuit, à travers une double quête amoureuse, celle de Sylvie comparée à une « nymphe antique » et celle d'Adrienne devenue religieuse, une double quête spirituelle, chrétienne d'un côté, païenne de l'autre, – « les deux moitiés d'un seul amour » étant aussi les deux moitiés d'une même espérance religieuse, qui mise, ici, sur l'immanence (auprès de Sylvie), et, là, sur la transcendance (auprès d'Adrienne). Les ressemblances entre les deux œuvres ne sont cependant pas telles que des différences ne signalent un dysfonctionnement dans les jeux de la réécriture : ce qui était étroitement uni en la figure de Polia se scinde en deux dans la nouvelle de Nerval, qui ne parvient pas aussi heureusement que son modèle renaissant à fermer le *nœud borroméen* qui pourrait enlacer christianisme et paganisme, et qui ne parvient pas à faire coïncider les deux faces de cet étrange *ruban de Möbius* que tresse la double intrigue du récit, – voué, au recto, à l'expression de « la douce réalité » et de l'amour païen, – et, au verso, à l'expression de « l'idéal sublime » et de l'amour chrétien.

Enfin, *Sylvie* revêt une dimension autobiographique implicite dont la manière particulière pourrait idéalement découler de son modèle renaissant. Aux yeux de Nerval en effet, *Le Songe de Poliphile* est une fable autobiographique, où Francesco Colonna aurait

---

[31] *Voyage en Orient*, NPl II, p. 235-240. Sur la recherche spirituelle de Nerval entre paganisme, christianisme et illuminisme, voir Jean-Nicolas Illouz, « Les religions de Nerval », in Jacques Neefs (dir.), *Savoirs en récits. XIX^e^ siècle,* II, *Éclats de savoirs. Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, Goncourt*, PUV, 2010, p. 47-67.

[32] *Sylvie*, NPl III, p. 552, et p. 565.

[33] *Ibid.*, NPl III, p. 543.

transposé l'histoire de son amour dans l'histoire de l'amour de Poliphile et de Polia, – et cet amour caché dans la vie est aussi caché dans le texte puisqu'une sorte d'acrostiche, remarqué par Nodier et par Nerval, en livre l'aveu indirect au lecteur : en reliant entre elles les lettres qui commencent chacun des chapitres, celui-ci peut découvrir la légende suivante : *Poliam frater Franciscus Columna peramavit*[34]. Une transposition semblable de la vie dans l'œuvre est sensible dans *Sylvie* (« un petit roman qui n'est pas tout à fait un conte[35] ») où Nerval « recompose » dans sa fable le souvenir de quelque Jenny Colon aimée et perdue, – d'autant que le nom même de *Colonna* suffit, comme l'atteste un sonnet manuscrit dédié *À J–Y Colonna*, à évoquer, sous une forme italianisée, le nom de l'actrice[36]…

Ces multiples concordances entre les deux œuvres ne rendent que plus sensibles les divergences que manifeste aussi le travail de la réécriture. Et entre *Sylvie* et son modèle renaissant, c'est notamment la possibilité même de la transposition allégorique qui se trouve ébranlée.

Dans *Le Songe de Poliphile*, l'allégorie joue à deux niveaux : sur le plan de la fable, elle permet de concevoir le rêve comme la « porte de corne » qui permet au personnage de traverser la *sylve obscure* dans laquelle il s'est d'abord égaré, pour accéder, au terme d'une série d'épreuves qualifiantes, à une révélation lumineuse, où Polia apparaît comme la source de tout amour et de toute sagesse ; sur le plan de la relation de l'œuvre et de la vie, l'allégorie permet à l'auteur de déchiffrer sa propre vie, non plus simplement en la considérant dans sa réalité anecdotique, mais en l'interprétant *à plus haut sens*, transposée dans une mythologie et une mystique personnelles, élucidée dans sa vérité « poétique ». D'où cette manière caractéristique du « livre de mémoire » renaissant, où toute chose est à la fois évidente et mystérieuse, secrète et transparente, – à l'image en effet de la prose nervalienne.

Mais dans *Sylvie*, l'allégorie se révèle défaillante aux deux niveaux où son intervention devait être cruciale. Sur le plan de la fable, le rêve, au lieu d'illuminer la vie, se découvre, au chapitre VII, n'être plus qu'une « obsession peut-être ». Sur le plan de la relation de l'œuvre et de la vie, le narrateur, en intervenant directement au chapitre XIV, constate l'échec de son récit à être autre chose que le récit d'une « expérience » ; et *Sylvie*, qu'il achève d'écrire, lui apparaît alors comme une œuvre, non plus allégorique à la manière des fables autobiographiques renaissantes, mais « réaliste », dans la mesure où la vie se voit finalement réduite à sa seule dimension, privée de l'aura des mythes et du sacré, sans relève « poétique ».

Aurélia, en décalquant (avec les mêmes défaillances) le modèle (entre autres) de la *Vita nuova* de Dante, accusera plus encore cette défaillance de l'allégorie dans la lecture des songes et dans le déchiffrement de soi-même. Des premières aux dernières lignes, le récit hésite entre la fable initiatique et la relation clinique des différentes phases d'une « maladie », sans que Nerval ne parvienne plus à concilier ces deux regards, tour à tour poétique et réaliste, qu'il porte concurremment sur lui-même.

Le dénouement alors n'appartient plus à l'œuvre ; et le signifiant se découvre si périlleusement agissant dans l'existence, que Nerval, qui signait une de ses lettres délirantes du nom du « Phénix », toujours renaissant, ou du nom de « celui qui fut Gérard et qui l'est encore »[37], s'en ira chercher tragiquement dans *la nuit noire et blanche* le secret incertain d'une autre *renaissance*.

---

[34] *Voyage en Orient*, NPl II, p. 240.
[35] Lettre à Maurice Sand, 5 novembre 1853, NPl III, p. 819.
[36] *À J–Y Colonna*, NPl I, p. 733.
[37] Lettre à Paul Bocage, 14 mars 1841, NPl I, p. 1376 ; lettre à Arsène Houssaye, 12 mars 1841, NPl I, p. 1375.