

Steinmetz, J.C. Le corps-parole de < Delphica >
Romantisme 1977 7 18-33 C12 Delphi

6285

STEINMETZ, J.C.

1977

Le corps-parole de « Delphica »

Jean-Luc Steinmetz

Romantisme, Année 1977, Volume 7, Numéro 15

p. 18 - 33

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

Jean-Luc STEINMETZ

Le corps-parole de *Delfica*

JEU DE TITRES.

Le sonnet de Nerval désigné habituellement sous le titre *Delfica*¹ s'inscrit dans une impressionnante série de modifications concernant les titres (et les épigraphes) : *Vers dorés* (dans *L'Artiste*, 1845), *Daphné* (dans *Petits châteaux de Bohême*, 1852-1853), *Delfica* (dans *Les Filles du feu*, 1854). Par ces modifications, Nerval entame un jeu avec ses propres textes qui nous fait entrevoir aussi les sens multiples dont il les entoure.

L'année 1845 dans *L'Artiste* paraît un autre sonnet, *Pensée antique*, titre qu'il abandonnera pour prendre à son tour celui de *Vers dorés* lorsqu'il sera groupé avec deux autres poèmes (dont *Delfica* changeant alors son titre primitif) sous la rubrique *Mysticisme* dans *Petits châteaux de Bohême*.

La première référence textuelle qu'indique Nerval est celle de Pythagore, l'auteur de *Vers dorés* célèbres dans l'Antiquité. Il en avait certainement connaissance dans la traduction et le commentaire qu'en avait proposé Fabre d'Olivet, précédé d'un *Discours sur l'essence et la forme de la poésie*. Il n'ignorait pas davantage les *Douze surprises de Pythagore* de Delisle de Sales². La forme même du poème pythagoricien a pu éveiller chez Nerval le sens d'une certaine diction (eumolpique). Quant aux idées du philosophe grec, elles inséminent le sonnet. De Pythagore on retient le plus couramment sa théorie chiffrale de l'univers (la Tétrade ou la Tetraktys, nombre quaternaire) et sa croyance en la métempsychose. Il n'est pas indifférent de noter en premier lieu cette préoccupation d'une science des nombres. Le sonnet lui-même nous paraît une sorte d'arithmétique du silence, une épreuve mathématique — tout comme l'usage de l'alexandrin (on attribuait à Apollon l'invention de l'hexamètre). Mallarmé par exemple s'y trompera si peu que chaque fois qu'il réfléchira sur la poésie, il nous parlera aussi du nombre, du « compte en formation » et que son ouvrage le plus décisif supputera les chances de vaincre l'improbable.

En dehors de la réflexion et de la pratique numériques que supposent sonnet et pensée pythagoricienne, le premier titre annonçait surtout l'une des lignes-force du poème, le « retour des anciens jours ». Dans ses commentaires, Fabre d'Olivet expose la doctrine pythagoricienne : « Pythagore

admettait plusieurs existences successives et soutenait que le présent qui nous frappe, et l'avenir qui nous menace, ne sont que l'expression du passé ³.

Il remettait en mémoire les principes de la généthialogie : ... « L'Univers lui-même parcourait, après une suite incalculable de siècles, les mêmes révolutions qu'il avait déjà parcourues... Cette grande année ainsi conçue a été commune à tous les peuples de la terre. » ⁴. Nerval réinvestit cette pensée en l'adaptant à sa propre hantise : il est possible de réparer l'erreur commise ; il est permis, si l'on refait le chemin, de ne plus se tromper à l'endroit périlleux du parcours. Les épigraphes des premières publications (nous en reparlerons) sont explicites en ce sens et Fabre d'Olivet glosant l'adjectif « dorés » qualifiant traditionnellement les vers pythagoriciens, est déjà amené à citer l'âge d'or auquel se réfère fervemment Nerval.

Assez étrangement, lorsque *Vers dorés* paraît dans le groupe *Mysticisme des Petits châteaux de Bohême* (comprenant *Le Christ aux Oliviers* et l'ancienne *Pensée antique*), il adopte un titre profane — à première vue, du moins — *Dafné*. Mais *Dafné* reprend le vocatif inclus dans le premier vers du poème — comme le fera le sonnet *Myrtho*.

Ici, la référence et l'existence se combinent au point qu'il nous faut bien penser que Nerval est un formidable créateur de sa mythologie, démembrant et recomposant les autres mythes en vue de sa propre *anthropurgie*. A la fois le muthos de *Dafné* poursuivie par Apollon, à la fois la réalité d'une jeune femme rencontrée à Naples et pouvant porter ce prénom (Pétrus Borel à la même époque donne à l'une de ses nouvelles le titre de *Daphné*) ⁵ actionnent l'histoire immémoriale qui nous est présentée dans le cadre restreint de quatorze vers. Rappelons la référence mythologique extraite des *Métamorphoses* d'Ovide qui font partie du bagage de tout lycéen romantique. Apollon, après avoir tué le serpent Python (mentionné par Fabre d'Olivet comme symbole du Mal), se moque des flèches de Cupidon qui ont moins de puissance que les siennes. Afin de se venger, Cupidon vise d'une flèche garnie d'or (qui inspire un indéfectible amour) le cœur de Cupidon ; et d'une flèche garnie de plomb (qui inspire le refus d'amour) le cœur de *Dafné*. Apollon recherche *Dafné* qui ne cesse de le fuir. Sur le point d'être atteinte, elle invoque son père, le fleuve Pénée : « O terre, engloutis-moi ou, par une métamorphose, détruis cette beauté trop séduisante qui m'expose à l'outrage. » La supplique de la jeune fille est entendue ; elle est transformée en laurier. Apollon décide alors que cet arbre lui sera désormais consacré et que son feuillage ornera sa chevelure, sa lyre, son carquois. Cette métamorphose en laurier — sous prétexte que le mot se trouve dans le texte — a trop souvent fasciné les commentateurs qui ont vu dans l'ensemble du poème une sorte de développement d'un muthos unique. Or — ce qu'il ne faut cesser de répéter — le poème dévorant, incinérateur de Nerval se sert continuellement de légendes, de références non pour marquer une quelconque culture (comme purent le faire certains poètes de la Pléiade ou, qui pis est, les Parnassiens), mais pour broyer sous sa diction ces antériorités mythologiques, pour en constituer sa matière verbale et les transluder par son corps-parole.

Le muthos de *Daphné*, loin d'être indifférent pour la réalité nervalienne, en désigne l'un des possibles, non point un abcès de fixation du sens, toujours chez lui étoilé — ce qui nous conduit à une *stellarisation* du texte (« mon luth constellé »). La réalité que met en scène le muthos de *Daphné* en lui attribuant des acteurs divins, est une réalité d'ordre scriptural. Apollon poursuit ce qu'il aime qui fatalement se refuse à lui. Soit, aussi

le *drama* (course, action primordiale) de la formulation poétique. Liaison Écriture/Éros. Apollon/Éros. Animé d'un amour « fatal » pour *son* sujet, celui qui écrit est entraîné à la suite du sujet qui se dérobe perpétuellement. Cette dérive est celle-là même de l'expression, du langage en permanente position d'écart, différenciation. L'écrivain ne possède le sujet qu'objectalisé, c'est-à-dire figé selon les lois d'une métamorphose dans l'objet-livre, « Fait, Étant » (Mallarmé).

A ce moment, le muthos rejoint l'histoire de Nerval-sujet. Le muthos dit la poursuite aimante du sujet de l'écriture *et* le re-souvenir de Jenny Colon dont les avatars se multiplient dans la vie de Nerval. Car Dafné, c'est encore Octavie, c'est-à-dire la jeune anglaise dont nous parle la nouvelle de ce nom dans *Les Filles du feu*. Nerval l'a connue en 1834 lors du voyage en Italie. Plusieurs mots établissent une nette concordance entre l'Octavie de la nouvelle et la Dafné du sonnet. « Elle imprimait ses dents d'ivoire dans l'écorce d'un citron. » : « Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents ». La jeune fille visite avec Nerval un « temple d'Isis » où elle joue le personnage de la déesse et Nerval, celui d'Osiris, le frère désespérément recherché : « le TEMPLE au péristyle immense ». Enfin, il est fort probable qu'elle visitera la grotte du Pausilippe (que mentionne *Myrtho*), même si Nerval ne l'accompagne pas alors : « la grotte fatale aux hôtes imprudents ». En outre, Nerval sur le bateau où ils se voient pour la première fois évoque devant elle « la sibylle de Tibur » ; double prémonition du sonnet *Delfica*. Autant d'éléments qui témoignent de prélèvements dans la vie quotidienne, comme de déviations nombreuses, de grimaces, de déguisements de ces mêmes prélèvements. Ailleurs et ici contractés dans le même alliage. Mais pourquoi Octavie devient-elle Dafné — prénom s'insérant peut-être dans une série de treize équivalences de Jenny (« La Treizième revient... C'est encore la première ; ») ? Dafné, Octavie, *Delfica* sont des signes qui nous interrogent de leurs phonèmes, laissant passer à travers les lettres le souffle de la voix et le mot interdit.

Le cadre gréco-latin du poème se trouve objectivé dans le choix du troisième titre, *Delfica*, qui dit, en latin, une réalité grecque. Il faut bien voir que dans les deux premières versions, des épigraphes accompagnaient le poème. Dans la première version, « *Ultima Cumaei venit jam carminis aetas* ». Dans la seconde, « *jam redit et virgo* ». Ces deux citations sont empruntées à la 4^e *Églogue* de Virgile célébrant le retour de l'âge d'or (et l'avènement de César Auguste). Elles réaffirment ce qu'indiquait le premier titre : cercle bouclé de la Grande Année stoïcienne. D'autres textes nervaliens reproduisent *a posteriori* cette citation. Dans *Les Illuminés*, Quintus Aucler, curieux gnostique de la Révolution, propose d'établir une nouvelle religion pour remplacer la religion catholique au service de la classe dominante et reproduisant les rapports de l'aristocratie avec le peuple. Cette religion serait fondée sur le retour des anciennes divinités — notamment la Grande Mère, Cybèle, Prothirée, « réceptacle de toutes les idées des choses »⁶. Quintus Aucler — qui paraît pour la première fois dans la *Revue de Paris* (novembre 1851) — commente une partie du sonnet de Nerval : « Les vers sibyllins avaient prédit mille fois ces évolutions rénovatrices, depuis le *Redeunt Saturnia regna* qui, constatant le règne millénaire de Iacchus-Iésus, annonçait aux siècles postérieurs le retour vainqueur d'Apollon. »⁷ Suit la reprise des vers 9 et 10 de *Delfica* : « Ils reviendront, etc. ». *Delfica* prône bien, dans l'esprit de Nerval, le retour à une religion païenne, polythéiste (« ces Dieux »), lié de plus à l'apparition de l'amour « ancien »,

d'où la place du sonnet avant *Artémis* dans *Les Chimères* — ce qui indique chez Nerval une confusion entre la religion et l'amour, une espèce de syncretisme de ces deux « exercices du désir ».

Le personnage pivotale de la sibylle reçoit une précision de l'épigraphe de Virgile : « *Cumaei* », « la sibylle de Cumès » celle qui transmet à Tarquin les livres sibyllins où étaient inscrits les destins de Rome. Mais une continue contamination l'apparente à d'autres sibylles antiques.

Dans un autre texte, plus proche par sa date de parution (1845), de *Delfica*, *Le Bœuf gras*, Nerval cite pareillement les vers virgiliens : « Les Latins, en acceptant la plus grande partie des dogmes religieux de la Grèce, apportèrent dans leurs cérémonies des modifications fondées sur les traditions locales. Ce qui était particulier à l'Italie, vieille terre pélasgique, c'était le souvenir confus du règne de Saturne, exilé dans cette contrée par les dieux nouveaux de la Grèce. Donc... on réservait au culte aboli quelques hommages de souvenir et de reconnaissance ; et, comme l'homme est toujours mécontent de l'état présent, on rêvait aussi le retour de cet âge d'or vanté par les aïeux. Ainsi Virgile s'écrie en prévoyant des jours meilleurs : « *Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna !* » ⁸

Pourquoi Dafné se mue-t-elle en Delfica, sinon pour que le sujet profane en apparence, redevienne sacré (comme il l'était au temps du titre *Vers dorés*) ? Mais peut-être également pour montrer que Dafné est aussi la Delphique. On s'est rarement avisé de la confusion historique de ces deux personnages. Or, « la Terre aurait rendu ses oracles par l'intermédiaire d'une *promantis*, la nymphe Daphné, qu'elle avait eue du fleuve Ladon et qu'elle fit rentrer dans son sein pour la dérober aux poursuites d'Apollon » ¹ (On notera les différences avec la tradition ovidienne). Bien plus, une autre tradition rapportée par Diodore de Sicile fait de Daphné (ici fille de Tirésias) la première sibylle : « Ensuite, pour satisfaire à un vœu qu'ils (*les Épigones*) avaient fait, ils consacrèrent à Delphes, comme les prémices de leurs dépouilles, Daphné, fille de Tirésias... Comme elle était douée d'un esprit merveilleux, elle écrivit un grand nombre d'oracles de plusieurs manières différentes... Comme cette fille était souvent éprise d'une fureur divine en rendant ses réponses, on lui donna le nom de Sibylle, qui dans la langue du pays signifiait enthousiaste. » ¹⁰ (traduction de l'abbé Terrasson, 1737).

Ainsi *Delfica* — malgré les connotations latines — nous déporte vers la structure grecque qui sous-tend à l'origine la fonction oraculaire. Et par une certaine ironie relance le muthos de Dafné. Elle apparaît dans la fable à un moment capital dans la constitution de la religion grecque : le moment où Apollon vient de tuer le serpent Python, monstrueux gardien de l'oracle de Gaïa (car primitivement l'oracle delphique est celui de la Terre-Mère). Le monstre périt au centre du monde, au nombril de l'univers, l'*omphalos*, l'endroit où se sont croisés les aigles de Zeus lancés de l'Orient à l'Occident. A cet endroit du passage, en ce lieu périlleux, une femme désormais — la delphique — assise sur un trépied, enivrée de vapeurs sulfureuses et mâchant le laurier, informera l'univers de son destin. On l'appelle alors la Pythie (en souvenir de la victoire d'Apollon sur Python) et ce n'est que bien plus tard qu'apparaîtront les figures plus immatérielles, presque réduites à leur voix, des sibylles. Le TEMPLE alors pour être celui d'Isis (si l'on se rapporte à la nouvelle *Octavie*) peut aussi bien être ce premier temple de Delphes consacré à Apollon et sur lequel était gravé le fameux « *gnothi séauton* » que reprendra Socrate.

La grotte devient aussi l'ancre où la Terre-Gaïa prophétisait et que veillait le serpent, vaincu ensuite. Apollon fait intervenir un nouvel âge. Les dieux ouraniens vont succéder aux dieux chthoniens. La Terre, purgée de ses monstres, authentiques produits de l'inconscient, s'ouvre à la maîtrise d'Hélios.

Le commentaire nervalien de *Delfica* donné dans *Quintus Aucler* oppose les dieux d'une religion delphique à la loi mosaïque, au monothéisme chrétien. La sibylle est vaincue par l'arc (architectural) de Constantin, empereur qui fait triompher le christianisme, comme le dragon le fut par l'arc apollinien. Toutefois, les contradictions qui alimentent le texte, foisonnent. Avant Nietzsche, en familier de l'histoire des religions et de cette histoire, la sienne, qui en dernier lieu est créatrice de religions, Nerval repère l'inimitié amoureuse qui joint Apollon à Jésus-Iacchos (Bacchus, Dionysos). Assez curieusement, il choisit le parti du clair, du vermeil, plutôt que la ténèbre, la souffrance du Dieu martyrisé (il mime cependant Osiris, le dieu mutilé, dans *Octavie*). A vrai dire, c'est moins de Jésus-Christ Iacchos qu'il convient de faire cesser le règne (il sera bien abandonné par son père aux Jardins des Oliviers) que de détruire le tout-puissant christianisme de la noblesse et de l'État. Nerval ne cessera d'affirmer une clarté d'enfance et comme l'aube d'un premier temps de l'homme — et, simultanément, à travers cette affirmation maîtresse, il laissera filtrer les éléments de la folie et du désordre. Ainsi, pour que revienne l'ordre des anciens jours, le *magnus saeculorum ordo* de Virgile, est-il nécessaire qu'il y ait désordre, tremblement, soulèvement (d'autres textes parleront du volcan qui s'ouvre à nouveau), dérangement de l'architecture ancienne (arc ou portique). Nerval parle donc au nom de ce qu'il y a de dionysiaque dans l'esprit apollinien. Il se situe à la symphise de cette contradiction, comme une pythie ménadique. Mais il est possible que cette symphise annonce un état antérieur à l'instauration du règne apollinien, l'ère de Saturne le Titan et de Rhéa. Car si Saturne a dû se réfugier en Italie, si Apollon et les Olympiens lui ont succédé, il n'empêche que l'Âge d'or manifestement le désigne.

HISTOIRE.

A côté et dans le texte qu'écrit Nerval, il y a sa vie, la vie de son temps, l'Histoire. Il serait vain d'y échapper. Par un malin plaisir, la plupart de ceux qui commentent Nerval tendent à privilégier le texte face à la vie — selon cette sempiternelle dichotomie dont les implications idéologiques sont claires (désengagement, critique de la psychanalyse, formalisme stérile). Or, il n'est pas permis de faire du texte un constituant primitif, un substrat primordial. Le texte de Nerval est la transformation d'un vécu par la transposition (« Cette visée, je la dis Transposition-Structure, une autre. » Mallarmé).

Lors de la première parution de *Delfica* (intitulé alors *Vers dorés*), Gérard a bien pris soin de dater et de localiser son poème : *Tivoli*, 1843. Indications qui, même si elles sont fausses en partie, ne peuvent être éliminées avec légèreté. Certes, si l'on admet que Daphné ressuscite le personnage d'*Octavie*, nous devons considérer que la rencontre avec la jeune femme date en fait de 1834. Mais l'on sait d'autre part que Nerval disloque sous le mythe la réalité mondaine. En 1843, il est effectivement en Italie, à Naples.

La notation *Tivoli* ne paraît pas se rattacher à sa présence dans ce lieu à cette époque. Par contre, elle s'accorde avec l'évocation de la sibylle, puisque à Tivoli, l'ancienne Tibur, d'ailleurs nommée dans *Octavie*, prophétisait la sibylle Albunea, la nymphe des eaux blanches.

Du 18 novembre au 1^{er} décembre, Nerval séjourne à Naples. Il revient de son voyage en Orient. Il fréquente les lieux en vue, a de l'argent, quoiqu'il prétende n'en pas avoir. On ne sait d'ailleurs pas d'où lui vinrent ces subsides, ni quel était le réel but de son voyage (on évoque — au passage — l'expédition d'Artaud au Mexique, parti à la recherche de soi, de la re-composition de soi à travers les différences). La vision que Nerval présente de l'Orient est nécessairement une vision de classe — celle de la bourgeoisie de laquelle il est issu. Mais Nerval est aussi un révolté — non un révolutionnaire. Il a participé aux journées de Juillet 1830, fut enfermé pour des raisons politiques (*Politique-1832 ?*)¹¹, a appartenu au Petit Cénacle où domine l'esprit républicain. Cependant, l'une de ses figures sera Napoléon (cf. les premiers poèmes des *Élégies nationales* et plusieurs sonnets posthumes). Il verra en lui l'homme providentiel, à peu près comme Hegel (et Hölderlin). D'autre part, l'annoblissement du nom (Labrunie devient De Nerval à partir de 1831)¹² signale un retour vers une forme d'aristocratie qui correspond surtout au vœu de s'inscrire dans une trame, un arbre généalogique dont les racines plongeraient dans la fabuleuse histoire du monde. Sinon, ce serait l'éparpillement, l'errance de la folie. Il n'empêche qu'on peut voir Nerval séduit par la simplicité populaire dans l'enfance resongée de *Sylvie* ou dans les *Promenades* des *Nuits de Paris* où, l'un des premiers, il vante les vertus métaphoriques de l'argot.

Lorsqu'il passe en Italie, c'est en touriste qui cherche moins à pénétrer la vie quotidienne qu'à repérer certains éléments immémoriaux. Le passé de l'Italie importe plus que les luttes qui la soulèvent alors (mouvements de la *Jeune Italie*). Des monuments, non des êtres, représentent des valeurs antérieures (effacées). Les personnages de la vie courante sont donc éliminés — excepté une Dafné tout entière située du côté du souvenir. Le poème de Nerval voyant l'Italie en 1843 est le poème d'une Italie non caractérisable historiquement. Seul renseignement : nous sommes après l'époque de Constantin ! Les Dieux païens ne sont plus honorés. Historiquement aussi, la langue de Nerval parle — et son français est bien celui du XIX^e siècle ; la langue date le texte à défaut des référents mondains. Idéologiquement, la pensée de l'écrivain rappelle les options des littérateurs de la Renaissance — avec cette pointe de gnosticisme que pouvait leur donner la connaissance de Marcile Ficin ou Pic de la Mirandole. Célébrer le passé, les ruines romaines redécouvertes. Un Du Bellay n'aura pas une attitude si différente dans ses *Antiquités*. Dans l'Italie moderne, Nerval voit les « monuments d'éternelle mémoire », temple, grotte, arc de Constantin, portique. Quel jugement porter sur son poème si on le détachait du contexte nervalien ; s'il se présentait comme l'œuvre d'un anonyme parue dans *L'Artiste* de 1845 ? Ce qui parle dans *Delphica*, c'est aussi la voix d'un touriste notant sa présence en des lieux célèbres. Par la précision primitive « Tivoli », Nerval veut faire « passer » son poème. Mais la célébration du passé s'excède et propose une résurrection.

Il y aurait une longue étude à entreprendre sur le voyage romantique en Italie. Nous verrions alors se grouper un certain nombre de textes qui le relatent « névrotiquement », l'*Octavie* de Nerval, *Arria Marcella* de

Théophile Gautier (qui semble inspiré par l'*Octavie* de Nerval et où le héros prénommé Octavien a « quelque chose » de Gérard) ; la *Gradiva* de Jensen enfin (Freud, l'analysant, nous « donne à voir » sur les autres récits qui font partie de cette trame). Le voyage permis à quelques écrivains bourgeois, interdit aux travailleurs manuels de l'époque (montée du prolétariat qui se manifeste avec éclat en 1848 pour la première fois) offre l'occasion à de belles âmes de prendre contact avec une civilisation originelle, un « berceau » de notre tradition. L'Italie est la réserve de la langue maternelle. Rome, aussi bien que la Grèce, permet de renouer avec une sorte de réalité mythique sur laquelle fut fondée notre culture, c'est-à-dire aussi un ensemble de lois et d'interdits (Droit romain). Mais — ce qui surprend à la lecture de Nerval et transcrit l'essentiel de sa démarche — les éléments anciens sont marqués dans le poème sans être vraiment identifiables. Là où le voyageur-poète aurait célébré tel lieu précis, Nerval dans *Delfica* se borne à tracer un réseau, montre des jalons qui, reliés entre eux, composent un paysage italien ou grec, mais le constituent plutôt comme une image archétypale. Nerval refuse la réalité de l'Italie qui lui est contemporaine (son histoire moderne). Il récuse également la réalité de l'ancienne Italie qui subsiste dans des ruines allusives. Il ne se situe pas face à ces ruines, à ce paysage dans un recul esthétique. Mais ce curieux voyageur passe du côté du décor, est impliqué par ce qu'il voit, y reconnaît son drame, y perçoit un décalque de sa vie. Est-ce à dire qu'il voudrait, rejetant le présent, qu'on en revienne à un État grec ou latin — dont purent rêver certains socialiste de la Révolution de 89 ? C'est, préférablement, une modification idéologique qu'il entrevoit, une transformation des esprits, le retour à une ancienne religion qui, du coup, marquerait aussi sa totale rénovation. Aucun hasard s'il rapporte les vers de *Delfica* dans son *Quintus Aucler*. Le poème diffère donc bien dans son écart idéologique des idées petites-bourgeoises de l'époque, soit un voltairianisme ambiant ou le sentiment de la nature. Il est à l'opposé des tentatives de renouvellement du christianisme de Lamennais et consorts. Sa force, son irrationalité, sa révolte au second degré résident là, dans cette contestation de la superstructure religieuse — non point en vue d'un athéisme radical, mais dans le dessein de ranimer des Dieux qui seraient plutôt des figures poétiques, des pulsions sublimées et qui dans leur multiplicité n'exerceraient aucune maîtrise comparable à celle du Dieu du christianisme, Dieu du remords, de la faute, du péché, de la punition, du temps linéaire. Bien entendu, aucune transformation idéologique ne saurait devancer totalement une transformation économique. Si transformation économique il y a, elle apparaît dans le machinisme se développant et entraînant l'apparition d'une nouvelle classe de plus en plus nombreuse, le prolétariat industriel. La lutte contre le patronat naissant s'accroît. La superstructure reflétant un tel état économique implique inmanquablement le déclin des instruments du pouvoir (à long terme), de l'Église par exemple. Et ce déclin de l'Église demeure la note la plus contemporaine de *Delfica* (à condition de *bien lire* le texte). A la place de l'Église qui assure le pouvoir d'une classe en voie de périr, il faudrait des « appareils de foi », des structures vides où les hommes pourraient déverser leur désir d'immortalité. Nerval propose les Dieux, ceux de l'Antiquité des anciennes démocraties grecques ou latines, ou ceux de la décadence de l'Empire.

LES VOIX ÉCRITES.

Le sonnet *Delphica* fait prévaloir, à première vue, une forme parfaite. L'utilisation du genre lui-même balise le contenu. La structure du sonnet échappe *a priori* à l'aléatoire (il fallut attendre Mallarmé pour tenter en son architecture un réel coup de force, par une inscription anagrammatique et sexuelle). Elle repose sur un système inévitable d'oppositions : principale, entre quatrains et tercets ; secondaires, entre les 2 quatrains ou entre les 2 tercets. De plus, le sonnet fondé sur la reprise par quatre fois de la même syllabe prédispose aux figures de la répétition. On peut dire qu'avant tout travail sur le particulier poème de Nerval, ces remarques sont applicables à n'importe quel sonnet. Il existe une prégnance du genre sur qui l'utilise — ce qui ne veut pas dire que le genre préexiste aux individus. Bien au contraire. Il faudrait démontrer comment telles implications historiques, telles dominantes idéologiques ont contribué à le constituer, objectivant alors en le formalisant un certain « état économique de la pensée » à un moment précis. Le sonnet apparaît à la Renaissance. Il nous vient d'Italie (Pétrarque). Et ce n'est pas pour rien que Nerval commence à l'utiliser pour signifier son séjour italien ; et ce n'est pas pour rien qu'une certaine idéologie propre à la Renaissance — redécouverte de l'Antiquité, régénération des mythes gréco-latins — affleure dans son texte.

1. — Dès l'entrée dans le TEMPLE du poème, nous rencontrons la référence au chant et à la poésie. Cette référence introduit une nouvelle désignation *in absentia* après le titre ; celle d'un mode poétique, « ancienne romance » ou « chanson d'amour ». Le sonnet invoque en son début une autre forme qui, à son insu, « toujours recommence », circule en lui comme une obsession. *Recommence* répète *romance* en lui ajoutant le *comme* de la comparaison poétique, le *comme* qui serait aussi : « ce sonnet est comme une romance », est peut-être « une chanson d'amour » inscrivant à la fois Jenny Colon, Octavie et la brodeuse d'ornements sacerdotaux rencontrée à Naples. Reprise de l'amour dans les phonèmes, dans l'amour/toujours. Ainsi le texte éprouve-t-il le besoin de se dire, de nommer ce qui le constitue. Si Nerval désigne parfois des réalités mondaines, externes, il nomme également les réalités de la lecture, de l'écriture, du chant. Ici, des figures mythologiques, c'est-à-dire non plus la parole vivante, mais la parole répétée d'âge en âge, le muthos. Là, une chanson qui, à sa façon, translude le réel, parle de l'amour, mais selon un recommencement, un refrain, un charme. Puis encore, la sibylle, le souffle prophétique. Non que le texte nervalien soit en lui-même sibyllin. Il a la clarté du soleil — aveuglant — inclus du reste comme référent lointain (delphique). La sibylle est une indication sur la productivité du texte — mais ne signifie pas son occultation, son occultisme. Elle évoque les charmes qu'elle profère. Elle fait interférer avec le sonnet la question du souffle prophétique-poétique. De la diction, de la parole vivante œuvrant le texte plus tard écrit.

Mais alors qu'elle rend des oracles, propose des paroles qui ne sont pas à remettre en cause, le texte nervalien est essentiellement interrogatif — du moins, pour les huit premiers vers. Texte du je scripturaire éliminé, texte tourné vers le destinataire qu'il contraint à la réminiscence ou à l'anamnèse. Le lecteur — Dafné pour un temps — doit se tourner vers son passé, y chercher les éléments possibles qui joindraient ce que

dit le poème à ce qu'il vécut autrefois. Contrairement à la sibylle qui énigmatiquement révèle des solutions, le texte de Nerval pose des questions qui — toutefois — quelque part, admettent une réponse précise. La romance est peut-être inconnue, sue de Nerval seulement qui la décrit comme ancienne et parlant d'amour et pourvue d'un refrain et obsessive... romance dont la portée paraît universelle et dont l'air se module en tous lieux.

Le Temple, la grotte par contre sont des lieux exacts perçus, visités par Dafné. Les qualificatifs qui les accompagnent renforcent l'angoisse étroitement complice du sentiment religieux (*sacer*). Immensité du temple, caractère fatal de la grotte. Si la chanson d'amour n'est pas nécessairement connue, le temple et la grotte le furent. Or, dans la structure du texte, l'évocation de l'amour du premier quatrain cause une gêne puisque, par ailleurs, l'ensemble du poème concerne la divinité, le sacré. L'amour embarrasse le texte là où, au contraire, la *religio* l'homogénéise. Nerval ressent si peu cette contradiction que le sonnet à *J-y Colonna* contient aussi les deux quatrains et ne propose aucune disjonction entre eux. Il nous enseigne par là que, sous leur disparité, il faut rattacher l'amour et la *religio*, montrer idéologiquement ce qui en fait des attitudes semblables, les doué d'une racine commune.

Une chanson d'amour ancienne devrait être perceptible pour Dafné. Elle s'entendait autrefois au pied ou sous des arbres — accolée pour ainsi dire à des éléments tous masculins. Pour être cachée, elle ne s'en répète pas moins avec une certaine obsession, tel le retour du refoulé. Comment savoir ce qu'elle dit ! Elle est ancienne (avec elle, débute presque la mémoire) ; elle conte un amour qui, pour être d'autrefois, pourrait rejailir aujourd'hui. Et c'est près, à travers des arbres qu'elle est entendue... Car s'il y a audition imaginaire de la sibylle au premier tercet, il y a d'abord écoute de cette romance immémoriale. Que se passait-il autrefois sous l'auspice des arbres — longuement nommés, de sorte que nous sommes conduits à penser qu'il s'agit de bien autre chose que d'une figure de style. Stimulés par *Dafné* (le laurier), les commentateurs se sont empressés d'attribuer à chacun une valeur symbolique. On peut le faire. La dispersion sémiotique du texte importe. Mais Nerval, substituant par exemple *muriers* à *lauriers*¹³, nous montre aussi qu'il obéit à des pulsions phoniques en composant son poème. Le choix intrinsèque des arbres paraît motivé plus par la sonorité que par le symbolisme (bien que nous ne récusions pas leur signifié oraculaire — à proprement parler « dodonéen »).

Les rapports de sonorité sont évidents entre les deux syntagmes nominaux symétriques *lauriers blancs* et *saules tremblants* (ce qui n'élimine pas la singularité de ces lauriers fleuris face aux lauriers vert du sonnet à *J-y Colonna*), avec la présence scripturale de *lau* dans les deux cas et la reprise en écho (quasi automatique) de *blancs* dans *tremblants*. Il est évident aussi qu'une trame relie *rom(an)ce-sycomore* (où se lit le nom de Rome) — *myrthe* Seul, l'olivier, arbre-topos des pays méridionaux, n'entre pas dans un rapport signifiant immédiat avec cette série.

Ce qui compte affirmons-nous, c'est le contact romance (ou chant)/arbre, et même surtout — importance de la *signifiance*, donc de la syntaxe, les adverbes *au pied de* ou *sous*. Quelque chose, une chanson, une histoire amoureuse est cachée par l'arbre, le feuillage. L'arbre alors, dans une telle contigüité, devient véritablement un « arbre de la science » — qui ne livre du reste le savoir qu'à travers un bruissement, un murmure, un brouillage, des interstices. Un savoir d'amour. Une vieille histoire amoureuse

que Dafné connaît sans doute, que le lecteur connaît sans doute, mais que la vie sociale lui a fait oublier.

2. — Dafné doit aussi *re*-connaître le TEMPLE, le lieu sacré, indéfinissable — quoiqu'il signifie d'abord l'endroit *déterminé* où s'étend la puissance du *sacer*. Lieu immense qui ne correspond plus à rien de réel, qui est dimensionné par le fantasme. Lieu de célébration des rites et de l'effectuation d'une vieille liturgie. Place maternelle où résonnait l'amour. Dans l'imagination, le *fantasmeur* (comme il y a un dormeur) s'empare d'un lieu réel, par exemple ici peut-être le petit temple d'Isis de Pompéi et n'hésite pas à le rendre lieu de son REEL ¹⁴ — emplacement d'une scène primitive (voire incestueuse, Isis-Osiris). Le péristyle est immense comme l'aveu est indicible. Il est agrandi par l'interdiction immémoriale. Il atteint aux dimensions du tabou occidental.

Le texte progresse alors selon la ligne de l'aveu déguisé. La mention du temple immense promeut presque « naturellement » la *grotte fatale aux hôtes imprudents*. Le symbolisme onirique de la grotte sert maintes fois la transposition du désir du sexe féminin — maternel, qui plus est. Et certes, Nerval à partir d'un certain moment, d'un certain « enroutement » nous dévoile davantage les matériaux du rêve. Ainsi la grotte devient cet organisme interne, l'autre objet d'une interdiction. La fatalité (toute œdipéenne) pourrait attirer — inconsciemment — le visiteur dans la grotte. Il serait alors la proie de celui qui la veille. Le texte de Nerval re-présente l'ensemble structural que dispose toute caverne à son entour. La grotte en tant que réserve productrice, centre germinal, est gardée par un animal chimérique, notoirement phallique. L'autre féminin est aussi l'endroit où se déroule un combat entre tel héros (jeune) et le monstre gardien de la caverne (cf. *Siegfried* de Wagner). Le père antique meurt ; les trésors de la mère peuvent être possédés. L'inceste se consomme. La terre ouvre ses tréfonds. Le fils est admis dans la matrice primitivement interdite. La défaite du dragon correspond bien à un acte castrateur vis à vis du père. Et peut-être Dafné est-elle conviée symboliquement à opérer une telle mutilation. Les *citrons amers* ne seraient pas alors une simple citation de Nerval par lui-même (reprenant une phrase d'*Octavie*). Au-delà de la banalité du terme — et selon le mouvement de la signifiance — l'impression des dents dans le fruit correspondrait aussi à une coupure des testicules paternels (cf. le mythe d'Ouranos évoqué plus loin). Cette mutilation n'est que temporaire du reste, car le dragon vaincu dort ; du moins sa semence ¹⁵, la race antique qu'il porte, les Elohims ou les Titans (dans la mythologie, ce sont les Titans qui vainquent Ouranos, mais de telles confusions n'empêchent pas la motricité du texte incluant dans son barathre de nombreux éléments opposés, les confondant) persiste, virtuelle dans le sommeil du muthos qui peut être réveillé par une intervention particulière, sortit du charme de l'endormissement. D'autres poèmes, *Myrtho* par exemple, parlent de la réouverture du volcan (dans les faits une nouvelle éruption du Vésuve), de l'accès rendu au monde vaginal maternel (ce même volcan sexuel que l'on retrouvera à la fin de *L'Après midi d'un faune* de Mallarmé) ¹⁶.

Notre lecture du texte n'a rien de systématique. Car il excède tous les systèmes. Simplement, nous le laissons « aller », filer comme une eau en constatant ses reflets variables. Toutes les notions concernant la sexualité sont installées en lui, diffuses, multiples, sans jamais s'imposer en sur-

face, mais animant la mobilité du génotexte et réactivant les contradictions.

3. — Le premier tercet inscrit un mot pivotale qui nous fait passer de l'interrogation ironique (cette interrogation qui apprend ce que chacun sait — comme Socrate provoquant l'anamnèse de l'esclave dans le *Ménon*) à un mode de pensée affirmatif. La parole/vers est prophétique, à l'instar de la profération de la sibylle-pythie. Dans l'affirmation du retour des DIEUX, Nerval insiste sur leur pluralité. Les divinités sont indispensables, ne serait-ce que pour fixer certains désirs, permettre à nos désirs illimités cette projection dans un idéalisme illimité. Les divinités sont des figures stabilisant les désirs humains. Une seule divinité, c'est la voie offerte à la répression idéologique, le substitut au Ciel du maître ici-bas. « Avec la croyance en un seul Dieu, naquit aussi, chose inévitable, l'intolérance religieuse. » (Freud)¹⁷ Apparaît Iahvé, le Dieu de Moïse, celui qui voulut supprimer de sous les cieux la race d'Amaleq (cf. *Anteros*), celui qui n'entend pas son fils (*Le Christ aux Oliviers*), le Père castrant, être du devoir et de l'interdiction, garant des Lois, inscripteur du Décalogue. Le monothéisme deviendra donc fatalement la religion de l'impérialisme. Dans l'Église, comme dans l'Armée, « règne la même illusion, celle de la présence, visible ou invisible, d'un chef »¹⁸. (Freud) Ce développement du monothéisme à travers les dieux païens multiples se manifeste bien avant l'apparition de la religion chrétienne. En témoigne le culte de Jupiter Capitolin imposant sa volonté (*nutus*) à l'univers. Ou bien l'on assistera à l'éparpillement des religions à mystères qui correspondent au morcellement des classes sociales et traduisent l'apparition de communautés divisant secrètement le corps fragile de l'Empire.

Face à Dieu, au monothéisme, on a prétendu, en se fondant sur le passage de *Quintus Aucler* qui commente brièvement *Delfica*, que Nerval songe spécifiquement à Apollon (le passage du *Voyage en Orient* intitulé *Saint-Georges* reprend les termes de la lutte immémoriale entre Dieu et les Dieux. Le nouveau Dieu ne saurait détrôner la puissance apollinienne, et Saint-Georges terrasse un dragon qui se « relève toujours »¹⁹...) D'après nous, il serait impensable de réduire à quelque dieu que ce soit la mutation religieuse proposée par Gérard. « Devant la Mythologie... Nerval a retrouvé ses propres sources et les histoires des hautes fables pâlisent devant les coups de bombe de... *Delfica*... » (Artaud)²⁰.

La référence delphique nous indique bien dans quel contexte infiniment composite nous sommes placés — et que Nerval déplace par son mal, dans l'affreuse « tripsion » de ses poèmes (Artaud). Delphes nous fait remonter aux sources inconscientes de la religion et à l'ambiguïté fondamentale du mot *sacer*, mot *Unheimlich*, mot contradictoire, indiquant à la fois la répulsion et la vénération²¹. L'oracle delphique parle d'abord au nom de Gaïa la Terre-Mère. Delphes est encore le centre du monde déterminé par Zeus et le lieu marqué par la mort du serpent Python tué par Apollon. Moment décisif qui signe la rupture entre divinités chtoniennes et divinités ouraniennes. Fait moins connu et que confirment les remarquables intuitions de Nietzsche, Delphes est aussi un centre de vénération de Dionysos « Dionysos à Delphes a un rôle presque égal à celui d'Apollon lui-même ». (Plutarque)²² — même si l'on doit considérer l'aspect tardif de cette remarque.

Les DIEUX du texte ne sauraient se réduire à Apollon. Ils sont Gaïa et

Ouranos. Chronos également, auquel l'épigraphe primitive « *Saturnia regna* » faisait allusion. Apollon enfin, créant une double opposition : entre célestes et terrestres, entre lui-même et Dionysos. Ce que désire Nerval c'est à travers son corps, par son corps (et sexuellement) le retour vers une entité primitive qui serait à la fois le Père-Mère d'avant toute création, la lutte titanessque entre Ciel et Terre (*Antéros*), le noyau structural Apollon-Dionysos (qui trouve son expression dans le tragique). Tout cela à la fois. Et encore, d'autres divinités, moins évidentes, plus secrètes, adorées dans les Mystères liés à l'excès du corps dérouté. Une antique contradiction solutionnerait la vie.

Les sujets des vers 10 et 11, le *temps* et la *terre*, peuvent donc être considérés comme le développement de l'expression *les DIEUX* (même si, par ailleurs, il y a décalque d'un vers de Virgile). Temps et terre sont les premières divinités qui reviendront. Le temps selon la vision pythagoricienne marchant de nouveau sur ses traces, animant un « éternel retour » qui n'est pas forcément répétition, mais progression dans l'enfance reconstruite l'enfance de l'âge d'or. Chronos ou Saturne dévore ses (les) enfants. Mais il est la semence qu'eux-mêmes ne peuvent refuser.

De la même façon, la Terre est animée de pulsions prophétiques. Elle va faire entendre la très ancienne voix matricielle (au moment où s'ouvre à nouveau le volcan — désordre naturel pour ranimer l'ordre immémorial). Qu'importe alors qu'il s'agisse de Gaïa et non de Rhéa, l'épouse de Chronos d'après la *Théogonie* hésiodique ... La Terre est prophète, parce que par la fente maternelle une voix se dit, ça parle, l'Autre parle qui nous dit... Nerval utilise les mythes, mais il les traverse, son corps les révulse. Il les retranscrit à travers le filtre de SON RÉEL. « ... l'histoire, la Mythologie et l'alchimie sont venues de ce courant animique interne dont de très rares grands poètes de l'histoire ont manié la puissance d'être... » (Artaud) ²³.

4. — Nommer la sibylle signale la transformation « virginale » de la Terre. Rendre sa mère vierge. Une terre encore à découvrir, à déflorer. Elle sera ailleurs « Prêtresse au visage vermeil », illuminé, empourpré peut-être. Selon une certaine tradition, la première sibylle fut la sibylle Erythréenne (*eruthraia* = rouge).

Cette Belle au bois dormant ne saurait être éveillée que par un chant d'amour. Le retour la convierait à une geste érotique — de même que sortirait de sa léthargie le serpent et son antique semence. Prêtresse virginale et serpent gardien émergeraient en même temps du sommeil. Certains comme Nerval pourraient enfin les toucher ; car, initiés, ils ne subiraient pas la décharge du *sacer* qui affecte immédiatement les hôtes imp(r)udents, violant le *pudet* interdicteur. Découvrir l'extase de la sibylle. Voir la semence du serpent. Être impliqué dans une scène où le père et la mère sont des Dieux — qui ont refusé de procréer, à l'origine même... dans une ère du monde qui ne songe pas encore à la reproduction — mais à la seule sortie de l'indifférencié chaotique. Car Nerval — comme Artaud — mais sans les maudire, songe a tenant-lieu du père et de la mère, qui existeraient en lui et non pour lui, qui seraient des réalités non responsables de SA fondation. Ils les créent de son propre chef, maintenant qu'ils sont morts, en brassant les mythologie pour cette fabrication golémique du dragon, de la sibylle, de Dafné. Là où l'on s'est obstiné à repérer des figures anciennes, à parler d'une résurrection, nous pensons que Nerval propose

un retour qui ne peut être du même coup que le futur, que ce qui n'a jamais existé. L'enfance ainsi rêvée n'est pas l'enfance historique, mais une AUTRE enfance, celle de l'adulte dans la conscience de son étonnante puérité.

Si le dragon dort dans la grotte (féminin abritant le masculin), la sibylle dort *sous l'arc de Constantin*. Comme si le monument l'écrasait de son triomphe. Il est certain que Nerval connaissait les circonstances de la victoire de Constantin sur Maxence au pont Milvius, l'apparition du chrisme ou *labarum* qui détermina l'empereur au cours de cette bataille à se convertir. Savait-il plus exactement le passé religieux de Constantin, les effets réels de sa conversion, nous en sommes moins assurés. L'empereur n'a-t-il pas d'abord adoré la Tétrarchie d'Hercule ? N'a-t-il pas ensuite prôné le culte d'Apollon, *Sol invictus* ? En 315, il fait édifier à Rome l'arc triomphal qui commémore sa victoire, mais il se borne à marquer sur l'inscription, qu'il a vaincu *instinctu divinitatis* — sans autre précision sur cette divinité...

L'empereur favorisera grandement le christianisme, pas au point cependant d'interdire les autres cultes. Au début de son règne, il s'emploie à maintenir l'équilibre entre les deux religions. L'édit de Milan de 313 établit la liberté des cultes. Il faudra attendre l'édit de Thessalonique (380) pour que le christianisme soit proclamé religion d'État par l'empereur Théodose, les autres cultes jugés impies et sacrilèges.

A cette époque — mais déjà bien avant — la disparition des oracles est manifeste. Certains écrivains païens — comme Plutarque — avaient essayé de l'expliquer, en notant par exemple que l'oracle delphique n'était pas inspiré par la divinité elle-même, mais par des déités transitoires, intermédiaires, les *daimones* (que les apologistes chrétiens ont vite fait de transformer en *démons*) qui, au terme de plusieurs siècles, se métamorphosaient ou quittaient les lieux oraculaires. La Pythie delphique aurait annoncé à Auguste la venue du Christ. Toutefois, l'oracle de Delphes est encore fréquenté dans les débuts du christianisme. Le dernier à le consulter sera Julien l'Apostat (peu après le règne de Constantin) désireux de faire revivre la puissance d'Apollon. La réponse — la dernière attestée officiellement — signifie bien la mort de cette pratique païenne : « Dis au roi : la maison avec ses décors est tombée à terre ; Phœbus n'a plus de grotte, plus de lauriers prophétique, plus de source parlante ; l'eau de la parole elle-même s'est tarie. »²⁴

Madame Aguado et *Erythrea*, non publiés du vivant de Nerval, contiennent le dernier tercet, mais modifient le personnage qui y apparaît. La sibylle au visage latin devient la prêtresse au visage vermeil. L'Orient délibérément succède à l'Occident. Une note réintroduit cette prêtresse dans la réalité contemporaine, puisque Nerval inscrit en face du vers qui la désigne *Amany* (nom de l'une des danseuses hindoues venues à Paris en 1838 dans un spectacle qui avait séduit Gérard et Théophile Gautier). Ainsi, la sibylle extasiée (malgré le calme de son visage classique) peut être aussi la bayadère orientale apportant d'un pays originel rites et attitudes. *Amani* interfère avec *Delfica*. La lecture de cette variante du dernier tercet nous contraint à relever certaines contradictions. Si la sibylle était endormie *sous l'arc de Constantin*, la Prêtresse (initiant à la danse, manifestant par la danse un type d'action sacré et immémorial !) est endormie *sous l'Arche du Soleil*. Ce que nous avons opposé à l'intérieur du sonnet *Delfica* : Apollon le delfien/Constantin le chrétien se trouve rapproché, permute dans le même syntagme : arc de Constantin, Arche du Soleil,

à moins de considérer ici que l'Arche du Soleil n'a nulle valeur contraignante, réprimante, mais désigne simplement un lieu-temps qui ne favorise ni ne contredit la dormition. Interprétation qui tendrait à transformer après-coup celle que nous avons avancée pour la dormition de Delphica. Dans la constitution du texte, on peut imaginer que le mot *Constantin* est véhiculé par la rime précédente : « *latin* », et que ce nom propre n'a donc pas à lui seul la valeur déterminante qu'on s'est plu à lui accorder jusqu'alors : si Nerval souhaite le retour des Dieux, on entend bien par là qu'il désire refouler la religion chrétienne ; la mention de Constantin correspondrait en ce cas à une surdétermination.

L'alexandrin final présente un aspect gnomique, tout à fait dans la note des *Vers dorés* — aspect renforcé par l'accent nettement prononcé à l'hémistiche ainsi fortement marqué. Sous cette rigueur insiste une dissémination du sens. Déranger le portique (si caractéristique aussi d'un autre sonnet pythagoricien, de Baudelaire cette fois. *La Vie antérieure*) ce serait alors ébranler une forme architecturale. Architecture plutôt païenne, il est vrai. Mais si le portique se maintient — comme le montre Nerval — ce ne peut être comme témoignage des anciens Dieux... Quelque chose demeure, stablement, dans sa verticalité et sa sévérité. Et comme, à vrai dire, une prédominance du père effaçant tout indice féminin, le désir comme la démence, le désir de la démence. Le couple primitif gît toujours dans les antres du sommeil (entre les mots) et seul, contemporain, s'impose le père, empereur triomphant, religion de Iahvé, dureté de la loi morale (peut-être la *Stoa*, les stoïciens affirmant déjà, en plein paganisme, un monisme religieux).

On voit que chez Nerval mythes et désir scriptural se croisent selon des contradictions que le texte maintient en feignant de les résoudre sous l'unité de la diction.

Entrée, fermeture, interstices des colonnes ; des limites sont atteintes quand s'élève le portique : celles de la composition poétique et celles du désir. La sévérité de la limite²⁵ exclut encore le désir — qui festoierait parmi les Dieux, qui retrouverait les lieux originels. A cet ordre de la sévérité, un ordre différent devrait succéder — celui de la réalisation des prophéties, le temps de la parole accomplie — hors toute contamination avec les prophéties hébraïques.

Contre l'habitude, le quotidien vécu, Nerval s'insurge. Ne supportant ni l'interdiction des merveilles qu'il sent pourtant proches — et qui s'exalteront ténébreusement dans *Aurélia*, ni le rejet de l'enfance (du monde) dont *Sylvie* retrace l'harmonie. Le portique rigoureux, limitatif s'opposerait alors au péristyle immense — comme le profane au sacré, comme la société à la mère désirée. Mais l'opposition adjectivale *sévère/immense* masque peut-être la même réalité ; car le sens des deux mots *portique*, *péristyle* est sensiblement identique. La sévérité du portique viendrait alors du barrage (de « la grille », ce « moment terrible pour la sensibilité » (Artaud²⁶)) qu'il dresse entre le profane et les tréfonds du temple introduisant au *naos* ou à l'*adutos* où siège la divinité.

Le temple n'a pas été ébranlé. La voix souterraine ne peut encore se faire entendre par la fissure oraculaire. Ce maintien des choses, Nerval le condamne. Ce qui demeure, ce qui persiste, c'est la censure, c'est l'interdit, alors qu'il lutte pour l'affirmation d'un autre monde, l'autre monde qu'en soi nous portons, la grotte, la pythie, la semence, le souffle, la fluidité²⁷, ce qui ne peut être découpé, mutilé, tronçonné, tranché par unités reconnaissables pour se constituer en architecture légale.

Le sommeil garde les figures primordiales qu'il importerait tant de faire revenir. La semence du dragon et la sibylle dorment, encore inclus dans l'onirique. L'écriture stabilisée du sonnet se contente d'agencer les particules du rêve autour de la réalité reconnue. S'y aiguissent toutefois les oppositions. La raison hypnagogique²⁸ enfante des monstres et propose de les re-connaître. Bientôt, elle rejettera ce leurre. Le désir parlera plus haut que tout, dérangeant définitivement le portique de la loi, la pérennité de la forme et faisant advenir bon gré mal gré l'âge d'or — fût-ce au bout d'une corde et révolté.

NOTES

1. Nous étudions le dernier état du texte. Signalons, d'entrée de « jeu » les études précédentes qui nous ont servi dans notre travail : *Nerval. Expérience et création* de Jean Richer (Hachette, 1963), « Sibylles nervaliennes. I. Daphné et le retour des dieux » par François Constans in *R.S.H.*, 1958 et *L'Analyse structurale des « Chimères »* de Jacques Geninasca, La Baconnière (1971).
2. Source signalée par Georges Le Breton « Le pythagorisme de Nerval et la source des *Vers dorés* », p. 79-90, *La Tour Saint-Jacques*, n° 13-14, 1958.
3. *Les vers dorés de Pythagore* par Fabre d'Olivet, rééd. coll. Delfica, p. 252.
4. *Ouvr. cit.*, p. 272.
5. La *Daphné* de P. Borel paraît dans *Le Messager*, 19-22 novembre 1843.
6. *Quintus Aucler*, dans *Les Illuminés, Œuvres complètes* de Nerval, La Pléiade, t. II, p. 1195.
7. *Ouvr. cit.*, p. 1208.
8. *Œuvres complètes*, La Pléiade, t. II, p. 1239.
9. A. Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, 1879, t. 2, p. 254. Cf. aussi Pausanias, X, 5, 5.
10. Diodore de Sicile, *Histoire universelle*, trad. par l'abbé Terrasson, 1737, t. II, p. 147 (correspond au l. IV, 66).
11. On sait que ce poème a été publié pour la première fois en 1831 sous le titre « Prison ».
12. Le pseudonyme apparaît pour la première fois dans une lettre adressée à Papion Du Chateau datée de 1831. Cf. J. Richer, *Nerval. Expérience et création*, p. 31.
13. Dans *A J-y Colonna*.
14. « ... nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, puisque la vérité se fonde de ce qu'elle parle, et qu'elle n'a pas d'autre moyen pour ce faire. » J. Lacan, *Écrits*, p. 868.
15. Ce dragon a souvent été rapproché de celui dont Nerval resseme les dents à la fin du sonnet *Antéros*. Même si dans *Delfica* Nerval nous parle de semence et non de semaille, il convient de noter la présence fort significative psychanalytiquement des *dents* à l'intérieur de ce même sonnet. Les rêves de perte de dents sont à mettre en rapport avec l'émission de la semence (souvent par un procédé onaniste. Onan répand sa semence à terre et non dans la matrice féminine). Semer les dents d'un dragon ou d'un serpent est le fait de nombreux héros mythologiques (Cadmus, Jason). De ces dents naissent des hommes qui parfois s'entretuent (cf. les Spartes dans le mythe de la fondation de Thèbes).
16. « Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant ses talons ingénus... »
Sur le volcan, stimulateur de l'orgie sexuelle, cf. *La Nouvelle Justine de Sade*, Cercle du Livre précieux, 1967, t. IX, p. 416 et sq.
17. S. Freud, *Moïse et le monothéisme*, coll. « Idées », p. 28.
18. S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Payot, 1951, p. 104.
19. *Œuvres complètes*, Pléiade, t. II, p. 85.
20. A. Artaud, « Sur les Chimères », publié dans *Tel Quel*, n° 22, 1965, p. 10.
21. S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, « Des sens opposés dans les mots primitifs », coll. « Idées », p. 65.
22. Cité par Marie Delcourt dans *L'Oracle de Delphes*, Payot, 1955, p. 194.
23. A. Artaud, « Sur les Chimères », *art. cit.*
24. Sur le déclin des oracles, cf. le chapitre « Oracle under the roman emperors » dans

The Delphic oracle, t. I, Basil Blackwell, Oxford, 1956, par H. W. Parke et D. E. W. Wormell.

25. « ... l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles... ». G. Bataille, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970, t. I, p. 171.

26. A. Artaud, *Le Pèse-Nerfs* (1927).

27. « Le code délirant, ou désirant, présente une extraordinaire fluidité. On dirait que le schizophrène passe d'un code à l'autre, qu'il *brouille tous les codes*, dans un glissement rapide... » Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Éd. de Minuit, 1972, p. 21.

28. La re-connaissance peut se faire d'un individu à l'autre. Par exemple, René Daumal retrouvant dans le sommeil la « zone » d'*Aurélia*. Cf. le texte « Nerval le Nyctalope » dans *Chaque fois que l'aube paraît*, Gallimard, 1953.

JACQUES-HENRI BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

PAUL ET VIRGINIE

Réimpression de l'édition de Paris, L. Curmer, 1838

1 volume gr. in-8 (17 × 25,5), de LVI-458 p., rel. pl. skivertex rose, dos orné, filets dorés et filets à froid sur les plats, encadrements dorés de feuilles, fleurs et fruits 300 F

Réimpression, tirée à 1.000 exemplaires, du chef-d'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre, dans la célèbre édition de Curmer.

L'ouvrage est illustré d'environ 450 vignettes gravées sur bois, dans le texte, bien habillées par une typographie remarquable et impeccable qui met en valeur les belles compositions si bien gravées de ce livre. Ces belles compositions sont de Meissonier, Français, Tony Johannot, Isabey, Paul Huet, Marville, Steinheil, etc., gravées par Lavoignat, Brévière, Porret, etc., et par des artistes anglais réputés comme O. Smith, Hart, etc.

29 planches hors texte, 7 portraits et une carte en couleurs de l'Ile de France complètent l'illustration.

Le *Paul et Virginie* de Curmer est sans conteste l'édition la plus réussie et la plus intéressante des très nombreuses éditions de ce livre célèbre, et l'un des romantiques illustrés les plus représentatifs de l'époque, « la perle des livres illustrés du XIX^e siècle », dit le bibliographe Jules Brivois, véritable monument typographique mettant en valeur les grands artistes de la première moitié du XIX^e siècle.

La réimpression de ce monument typographique a été exécutée au format original, sur papier offset blanc 120 grammes, planches et vignettes sur fond chine, carte de l'Ile de France en couleurs.

Diffusion : Librairie Honoré Champion.