

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL - FACULTÉ DES LETTRES

ANALYSE STRUCTURALE
DES «CHIMÈRES» DE NERVAL

Thèse
présentée à la Faculté des lettres de
l'Université de Neuchâtel pour obtenir le grade de
docteur ès lettres
par
JACQUES GENINASCA

A LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL
1971

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Marc Eigeldinger et Georges Redard, professeurs à l'Université de Neuchâtel, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Jacques Geninasca, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 26 juin 1970.

Le doyen:
Marc Eigeldinger

**ANALYSE STRUCTURALE
DES «CHIMÈRES»
DE NERVAL**

AVANT-PROPOS

Cette analyse des *Chimères* de Nerval est née d'un concours de circonstances et d'une complicité de personnes. Je tiens à exprimer, en premier lieu, ma vive gratitude à M. Marc Eigeldinger, qui a suscité, en partie, mon travail et qui a accepté — voici plusieurs années, quand ce type de recherche, encore à l'écart de la mode, semblait condamné à une semi-clandestinité — de le diriger. J'ai toujours été certain de trouver auprès de lui compréhension et conseils amicalement dispensés.

Je remercie M. Georges Redard d'avoir bien voulu soustraire un temps précieux à ses propres travaux pour assumer la tâche de second rapporteur. Il appartenait à un spécialiste de celle des « sciences humaines » qui, la première, a su accéder à un statut scientifique de modérer les ambitions d'une première incursion dans le domaine encore peu exploré de l'analyse du discours poétique.

Je ne puis désigner nommément tous ceux — je pense plus particulièrement à mes collègues du Gymnase cantonal — qui ont généreusement mis à mon service, dans les disciplines les plus diverses, leur savoir et leurs compétences. Ils voudront bien trouver ici l'expression de ma reconnaissance ainsi que ceux qui ont facilité et rendu possible, sur le plan matériel, la conduite et l'achèvement de ce travail: MM. Clottu et Jeanneret, chefs du Département de l'instruction publique, MM. Pauli et Suter, directeurs du Gymnase, qui ont bien voulu donner suite à mes demandes de congés partiels, la Commission universitaire neuchâteloise du Fonds national suisse de la recherche scientifique, le Conseil d'Etat de la République et Canton de Neuchâtel dont l'appui a facilité l'élaboration et l'impression de cette thèse. Je ne passerai

pas sous silence la collaboration de ma femme dont le soutien ne m'a jamais fait défaut et qui, par son activité professionnelle, m'a permis, année après année, de me décharger partiellement de mes obligations d'enseignement.

J. G.

INTRODUCTION

Par l'originalité de la méthode mise en œuvre, par la querelle aussi qu'elle a suscitée, l'étude, parue en 1963, de Jakobson et Lévi-Strauss, sur *Les Chats* de Baudelaire, a donné une impulsion nouvelle aux recherches de poétique: une série de publications témoigne, ces dernières années, d'un approfondissement de la réflexion méthodologique et théorique.

Notre travail n'a pas pour ambition immédiate l'élaboration d'une grammaire de la poésie: il se situe délibérément dans une perspective d'« enquête sur le terrain » et consiste dans l'exploration d'un champ limité, dont les dimensions dépassent toutefois celles d'un poème isolé. Dans la phase de préformalisation où se trouvent les recherches de poétique, une multiplication des monographies nous est parue souhaitable.

En l'absence d'une théorie tout achevée et devant les insuffisances et les dangers d'une description « naïve » — non consciente de ses présupposés — nous avons recherché, avant tout, des garde-fous. A l'aide de quelques concepts opératoires (couplage, bomologie, ensemble paradigmatique, par exemple), nous avons tenté d'engager une pratique descriptive susceptible de remettre en cause les moyens mêmes qui la fondaient; soucieux d'objectiver, autant que possible, notre méthode d'analyse, nous avons cru bon d'explicitier le détail de nos démarches (ce qui ne va pas sans un inconvénient de longueur) et de formuler en clair les hypothèses dont nous avons besoin. Nous nous sommes efforcé de ne pas perdre de vue la nécessité, à plus longue échéance, de formaliser les problèmes liés à l'analyse des textes poétiques.

Tant par ses dimensions que par la nature des pièces qui le composent (huit poèmes ou douze sonnets), le recueil des *Chimères* se

désignait comme un objet particulièrement favorable à notre projet : au point de vue de la forme conventionnelle, à celui du contenu (Nerval ne se plaint-il pas de « tourner toujours dans un même cercle »¹), les conditions d'un comparatisme interne semblaient satisfaites; le nombre et la taille des pièces n'excluaient pas, d'autre part, que l'on produisît une microanalyse de chacune d'elles.

Un recueil de poèmes est le plus souvent pensé comme un compromis entre un arrangement *a posteriori* de pièces élaborées en toute indépendance et une totalité douée de cohérence structurale et dont les parties ont été conçues en fonction d'un projet préalable. Mais si la fermeture d'un recueil, la nature et le nombre de ses constituants, ne relèvent pas d'une exigence structurale, on se demande à quelle nécessité, autre que pratique, correspond la création d'un objet au statut aussi mal défini. Il existe au moins un système d'hypothèses qui permet de préserver l'autonomie des poèmes singuliers tout en établissant, en droit, un type de cohérence propre au recueil. Si l'on admet que le discours poétique a pour effet de transmettre une information qui renvoie en apparence au monde (à un référent), mais qui manifeste en réalité une vision du monde, c'est-à-dire, dans un sens métaphorique, une *langue* qu'on atteint — partiellement et indirectement — au travers des actes de parole que sont les poèmes.

Tout recueil groupant des poèmes considérés comme la manifestation d'un même univers sémantique sera, par définition, redondant; mais il peut être redondant de deux manières distinctes, selon que les pièces qui le composent contribuent ou non à épuiser, non pas le nombre, pratiquement infini, des discours possibles, mais la combinatoire, idéalement élaborable, dans le cadre d'un modèle analytique, à partir d'un nombre fini d'éléments du contenu et de règles syntaxiques. Dans ces conditions, le recueil apparaît tantôt comme une totalité organique, tantôt

¹ I, p. 1103. Nous désignons par I et II suivis d'une indication de page les renvois aux volumes I (4^e éd.) et II (2^e éd.) des *Œuvres* de Nerval publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade.

comme un arrangement tout pragmatique de parties. Dans le meilleur des cas, les redondances se révèlent aussi fonctionnelles et aussi peu pléonastiques que celles qui assurent la communicabilité des poèmes isolés. A l'intérieur d'un tel recueil, chaque poème trouve un surplus de raison d'être sans que son autonomie soit pour autant sacrifiée à la cohérence de l'ensemble.

Sans doute les *Chimères* ne sont-elles ni une anthologie ni un agglomérat de compositions disparates présentées dans un ordre quelconque, même si l'existence d'une partie au moins des pièces est chronologiquement antérieure au projet même du recueil publié en 1854, dans les *Filles du Feu*. Ceci dit, l'unité de discours demeure le poème et nous ne pouvons atteindre la réalité du recueil qu'à travers l'analyse de ses composants.

Dissipons un malentendu. On ne met pas en cause l'autonomie d'un texte, en d'autres termes le principe de sa clôture, en postulant sa comparabilité ou en recourant à des données qui lui sont extérieures pour en accomplir la lecture: le domaine littéraire, en effet, « se distingue [...] des autres domaines autonomes (religion, droit, etc.) en ce qu'il ne se caractérise pas par une zone particulière de la substance du contenu » (Greimas, 70, p. 271). L'analyse structurale écarte moins les informations extérieures au message qu'elle ne condamne les libertés qu'au nom d'un prétendu savoir, trop souvent, on prend à l'égard de celui-ci: elle a recours elle-même aux connaissances fournies par l'enquête biographique, la recherche des sources, l'histoire au sens large; toutefois, soucieuse de ne pas ramener l'œuvre à quelque chose qui ne soit pas elle, elle les récuse en tant que principes d'explication. Discours et événements vécus sont incomparables: on ne peut mettre en relation que le sens du discours avec le sens que revêt pour l'écrivain la substance empruntée à l'histoire. Ce dernier sens, le plus souvent, demeure hors de notre portée: lorsque nous y avons accès, ce ne peut être qu'à travers les écrits eux-mêmes.

Si quelqu'un a jamais prétendu que pour « comprendre » un poème il suffisait de parler la langue dans laquelle celui-ci était composé, ce ne peut être que par réaction contre une tendance répandue à rechercher hors du texte sa raison d'être plutôt que

dans la manière particulière dont il articule, en vue de produire du sens, des contenus qui, par ailleurs, ont une existence indépendante de lui. « [...] la « littérature » écrite ou orale, écrit encore Greimas, ne constitue pas un domaine sémantique, mais un ensemble de structures linguistiques utilisées soit comme catégories de construction, soit comme règles de fonctionnement, organisant les contenus qui se manifestent à l'intérieur de séquences discursives clôturées » (*Ibid.*, p. 272).

L'exploration de l'ensemble des écrits d'un auteur peut servir à deux fins distinctes et complémentaires :

a) à constituer, par une démarche inductive, le dictionnaire de l'œuvre, en d'autres termes, à décrire l'ensemble des contenus que les unités de langue y manifestent effectivement ;

b) à élaborer le modèle de l'univers sémantique immanent qui surdétermine l'emploi de la langue naturelle.

Les changements de valeur qui affectent un lexème donné, quand il passe d'un contexte à l'autre, ne mettent pas en cause le bien-fondé d'une telle entreprise. Les lexicologues connaissent les problèmes de l'homonymie et de la synonymie ; bien qu'il n'existe pas de correspondance terme à terme entre les unités du contenu et celles de l'expression, les significations manifestées par un lexème ne sont pas — qu'il s'agisse de la langue d'une société ou de celle d'un auteur — purement aléatoires.

La détermination des valences sémiques d'une unité linguistique, dans un texte-occurrence, présupposant l'achèvement du modèle descriptif de ce texte, on doit souvent se contenter, en cours de travail, de contenus établis à titre hypothétique.

Lévi-Strauss a opposé naguère la poésie qui « est une forme de langage extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère » et le mythe dont la valeur « comme mythe persiste, en dépit des pires traductions » (Lévi-Strauss, 62, p. 232). Ce faisant, il relevait une différence qui ne tient pas tant aux contenus propres de ces langages poétique et mythique (rien ne s'oppose à ce que la poésie véhicule des mythes) qu'à la manière dont ceux-ci se trouvent investis dans la langue qui les rend communicables ; il admettait ainsi, implicitement, l'indépendance du plan du contenu.

Prise à la lettre, l'idée selon laquelle l'ensemble des niveaux constitutifs de chaque ouvrage poétique « phonologique, phonétique, syntaxique, prosodique » (note liminaire de l'analyse des *Chats*) serait l'équivalent des versions d'un même mythe ne résiste pas à l'examen; cependant, nous pouvons suivre Lévi-Strauss s'il entend dire par là, de manière figurée, que l'organisation particulière (encore à définir) du discours poétique remplit la même fonction que le système des variantes indispensable à l'analyse structurale: elle fournit des informations sur le codé sémantique en jeu, rendant ainsi possible la communication.

Si on le compare au récit mythique, le discours poétique jouit d'une plus grande autonomie par rapport aux « informations extra-textuelles sans lesquelles l'établissement de l'isotopie narrative serait impossible » (Greimas, 70, p. 185); à la limite, il peut être considéré isolément: si un mythe renvoie à d'autres mythes, un poème renvoie d'abord à lui-même en tant que message-objet, conformément à la définition bien connue de la fonction poétique du langage proposée par Jakobson (Jakobson, 63, p. 218). Rien ne s'oppose, en principe, à ce que l'on traite un groupe de poèmes à la façon des variantes d'un mythe, sans trop se préoccuper des propriétés du message lui-même. On se réserve alors de recourir à l'examen détaillé des modalités d'investissement des contenus pour vérifier les modèles hypothétiques construits dans une première approche.

Selon le genre de renseignements désirés, les analyses qui suivent peuvent faire appel à trois sortes de contextes, classés en fonction du type de rapport qu'ils entretiennent avec l'objet étudié:

1. les variantes et les gloses éventuelles;
2. l'ensemble des œuvres de l'auteur;
3. les œuvres d'autres auteurs quand on sait que Nerval les a connues; exceptionnellement, celles dont on suppose seulement qu'il les a lues.

1. Les gloses et les variantes ne font pas partie de notre corpus, c'est pourquoi nous ne les avons pas examinées systématiquement pour elles-mêmes. Cependant, nous les avons prises en considération chaque fois que leur étude contribuait à lever une ambiguïté

ou corroborait une hypothèse de notre discours analytique. Les gloses — il en existe pour *El Desdichado* et pour *Artémis* — posent parfois plus de problèmes qu'elles n'aident à en résoudre; on distinguera les variantes qui maintiennent l'expression dans un champ de synonymie de celles qui transforment le contenu. Mis à part le cas du sonnet *Myrtho* sous la forme qu'il prend dans l'hypothétique manuscrit Michel Dumesnil de Gramont β (Guillaume, 66, p. 115 et Bénichou, 67, pp. 144-164) et celui des pseudo-variantes dont Jean Guillaume a fait justice (*ibid.*, pp. 69-71), les variantes connues ne mettent pas en cause l'économie générale d'un poème: renvoyant à un contenu relativement stable, elles traduisent l'effort du poète pour assurer une lecture aussi univoque que possible de son texte.

L'existence de variantes qui ne changent pas fondamentalement les contenus signifiés compense — grâce au déplacement, de l'une à l'autre, des zones d'implicite et d'explicite — le caractère elliptique de l'expression. L'analyse des variantes pour elles-mêmes ne prend fin qu'au moment où l'on a pu justifier, par rapport à l'ensemble des contraintes de l'expression, les raisons du choix définitif de l'auteur.

2. L'exploitation rigoureuse de ce second type de contextes exigerait que soit achevée la description analytique de chaque œuvre et le modèle de l'univers sémantique du poète: autant dire qu'elle n'est possible qu'au moment où elle est devenue inutile. Le recours à l'ensemble de l'œuvre nous a servi à imaginer, ou à étayer, un certain nombre d'hypothèses relatives à telle configuration de contenus. Dans la pratique, cette procédure d'appoint a consisté:

— à dresser la liste des occurrences d'un motif intuitivement identifié;

— à distinguer, parmi ces occurrences, les variantes (où les changements n'affectent que le plan de l'expression) des transformations (qui concernent le contenu lui-même). Dans chaque cas, nous avons esquissé au moins une description du rapport qui unit l'occurrence d'un motif à l'ensemble du discours clos où il apparaît;

— à établir enfin le système de corrélations, caractéristiques du motif examiné.

Le degré de réalité des microstructures ainsi isolées se mesure, à ce stade, à leur rendement à l'intérieur du modèle descriptif du poème de référence.

Parcille procédure n'est pas applicable à des énoncés fragmentaires et allusifs — dont la fonctionnalité à l'intérieur d'une totalité n'est pas mesurable — appartenant à des documents que l'auteur ne destinait pas à une carrière publique: épaves, carnets, lettres ou billets.

3. L'examen des sources de Nerval, de ses traductions aussi, permet d'enrichir et de préciser le dictionnaire culturel auquel il se réfère. Mais ce n'est qu'à travers une interprétation seconde des choix et des préférences, des déformations surtout des matériaux dont le poète a disposé, que l'étude de ce troisième type de contextes nous renseigne, indirectement, sur les contenus de son univers sémantique propre.

L'étude de textes étrangers à l'œuvre de Nerval se révèle parfois indispensable: particulièrement lorsqu'il s'agit de résoudre les questions posées par l'utilisation de certains noms propres qui renvoient à un contexte narratif supposé connu du lecteur. À l'aide d'un seul nom propre (ils sont fréquents dans les poèmes des *Chimères*), Nerval parvient parfois à manier, de façon très économique, des contenus structurellement complexes.

Ce que les textes utilisés par Nerval ont été pour lui ne peut être défini qu'à partir d'un minimum de connaissance analytique de son œuvre. Nous nous sommes essayé, dans quelques cas et en passant, à esquisser les éléments d'un comparatisme étendu à un domaine comprenant des œuvres d'auteurs différents. Ce comparatisme prend ses distances par rapport à la traditionnelle quête des sources; il distingue les « ressemblances » repérables au plan de l'expression, à celui du contenu ou au double point de vue de l'expression du contenu. Ce sont moins les manifestations linguistiques elles-mêmes qui sont alors mises en corrélation que les modèles descriptifs des textes à comparer.

Nerval puise librement dans le dictionnaire culturel de son époque: il fait, par exemple, de fréquents emprunts au lexique de la mythologie. Dans la plupart des cas, le savoir d'un honnête homme du siècle dernier suffit à fournir les définitions nécessaires. A chaque nom propre de divinité correspond un nombre fini de prédicats: « Apollon, dieu de la poésie, est le frère d'Artémis, il porte une lyre et il possède un caractère solaire »; « Icare a été précipité des cieux pour en avoir tenté l'escalade, etc. ».

Il arrive que Nerval se réfère, implicitement, à une définition peu courante qu'il a rencontrée au cours d'une lecture plus spécialisée ou dans un ouvrage relativement peu diffusé, ou qu'il change lui-même les prédicats d'un acteur divin, en privilégiant tel ou tel trait, voire en introduisant un attribut nouveau, nulle part attesté (ainsi, l'analyse d'*El Desdichado* nous apprend que le couple fraternel Apollon-Artémis peut manifester un couple amoureux et figurer, contrairement à la tradition, au niveau divin, une relation de type incestueux). En tant que créateur, Nerval n'a pas les scrupules de l'archéologue ou du savant. Il prend ses matériaux où il les trouve: manuel ou dictionnaire de mythologie, Bible, *Henriade* de Voltaire (Chambers, 68), ou — référence en partie extra-textuelle — épopée napoléonienne, autant de sources susceptibles de lui fournir des acteurs ou des situations. Ces données coexistent dans la mémoire: s'il arrive au poète de les utiliser différenciellement pour créer une perspective historique, c'est que l'histoire elle-même se met à suivre les lois du discours mythique.

Si nous nous engageons à respecter les dates du savoir nervalien, lorsqu'il s'agit de constituer l'éventail des prédicats possibles d'un personnage de la légende ou du mythe, en évitant de faire appel à notre propre savoir, il en va autrement dès que nous considérons les textes eux-mêmes comme un produit de la « pensée sauvage »: on se surprend alors à constater, parfois, qu'en dehors de toute relation historico-culturelle attestée, telle structure dégagée par l'analyse d'un sonnet des *Chimères* est comparable à une structure élaborée, dans un contexte différent, par un spécialiste des mythologies ou du folklore. Les ressemblances structurelles que nous avons cru pouvoir déceler posent — si elles ne sont pas un leurre,

le reflet des postulats qui fondent la méthode d'analyse — la question de l'existence d'universaux sémantiques ou narratifs. Nous n'avons pas à nous prononcer pour ou contre une telle hypothèse puisque nous ne recourons jamais à la science mythologique pour élaborer ou justifier nos hypothèses de travail.

Le texte retenu est celui de l'édition des *Filles du Feu*, de janvier 1854. A l'exception de *Myrtho*, aucun des poèmes des *Chimères* n'a plus fait, après cette date, l'objet d'une publication isolée. La question difficile de la genèse du recueil n'a pas été abordée et nous avons accueilli l'ensemble des huit pièces qui le composent comme un tout synchronique au sein duquel la disposition des poèmes ne reflète pas tant l'évolution du poète (on sait, par exemple, que la place relative d'*El Desdichado* — poème liminaire — et des *Vers Dorés* — pièce qui clôt le recueil — renverse l'ordre chronologique) qu'une intention sur laquelle Nerval ne s'est d'ailleurs pas expliqué.

Primitivement et en termes naïfs, l'objectif que nous nous étions fixé consistait à proposer une lecture des sonnets de Nerval qui ne fût pas dans la dépendance d'une clef biographique, astrologique, alchimique ou autre. D'un point de vue strictement linguistique, à l'échelle de la phrase, le texte des *Chimères* est clair, aucune difficulté insurmontable, syntaxique ou lexicale, ne vient troubler la transparence du discours. Le caractère hermétique des sonnets s'accuse dès qu'on s'interroge sur le mode d'enchaînement des phrases dans le poème et sur le sens de leur succession : une discontinuité radicale semble souvent séparer des énoncés contigus. Résoudre le problème de la fonction sémantique de ces discontinuités textuelles, c'est apporter une solution au problème de l'isotopie qui rend possible la lecture en permettant de fixer la valeur des termes isolés dans leur relation à l'ensemble.

La nature hermétique du discours, jointe au parti de rechercher dans le texte lui-même le principe d'une explication, imposait l'attitude du décrypteur pour qui la seule chance d'accéder au sens consiste d'abord dans l'étude de la forme du message. Mais la forme d'un objet donné n'est jamais — puisque l'analyste ne retient que certains traits à l'exclusion d'autres — qu'une forme

construite. Déterminés par la visée du descripteur, déterminants quant aux résultats de l'analyse, les choix peuvent se révéler, à l'usage, plus ou moins heureux, plus ou moins féconds. On ne peut étudier la forme signifiante d'un poème en faisant l'économie de quelques hypothèses — à vérifier — sur la manière dont ce type particulier de message, le message poétique, fonctionne, c'est-à-dire signifie.

Nos analyses se fondent sur un certain nombre de présupposés. Nous admettons, entre autres choses, que :

- le poème, en tant que message, est une unité signifiante articulée en sous-unités fonctionnelles (Geninasca, 71) qui entretiennent trois types de rapports, hiérarchique (d'emboîtement), syntagmatique (de succession), paradigmatique (de ressemblance et de différence) ;

- les classes d'équivalence repérables au plan de l'expression ont pour fonction d'indexer des correspondances au plan du contenu ;

- les relations décrites au niveau du signifiant assument, dans le meilleur des cas, une fonction sémantique : elles sont les *repräsentamen* (Peirce, d'après Jakobson, 65, p. 28) des relations constitutives de la forme du contenu.

Dès 1964, S. R. Levin a exploré, dans son essai *Linguistic Structures in Poetry*, la possibilité d'établir, à partir de l'examen du texte, des relations transphrastiques, de nature paradigmatiques, entre les unités de communication linguistiques. Il distingue ainsi trois types de rapports paradigmatiques selon que le critère constitutif de la classe d'équivalence est :

- linguistique : il s'agit de classes constituables selon une procédure distributionnaliste ; les traits fournissant le *tertium comparationis* relèvent de la forme de l'expression ;

- naturel : les traits concernent tantôt la substance de l'expression (facteurs phoniques) tantôt celle du contenu (facteurs sémantiques) ;

- conventionnel : les traits définissent la position des termes à l'intérieur de la matrice conventionnelle.

Il peut ainsi entrer dans la définition de toute unité linguistique

ou prosodico-linguistique d'un poème quatre espèces de traits qui sont en rapport:

- a) avec la position selon l'axe syntagmatique (position I);
- b) avec la position selon l'axe conventionnel (position II);
- c) la substance phonique;
- d) la substance sémantique.

Nous retenons la distinction entre les classes d'équivalence qui relèvent de la forme (linguistique ou conventionnelle) et celles qui se réfèrent à la substance (de l'expression ou du contenu), car les unes permettent de situer les termes à l'intérieur d'un ordre de succession et de hiérarchie, les autres non.

Seule une partie des traits observables appartient — dans un texte donné — à la face signifiante du message. Pour répondre à la question de savoir selon quels critères on reconnaît, de cas en cas, les traits pertinents, on doit recourir, en la redéfinissant, à la notion de couplage introduite par Levin. Deux termes sont couplés:

1. s'ils appartiennent ensemble à deux classes d'équivalence au moins; en d'autres termes, s'ils ont plus d'un trait en commun. Cette condition n'exclut pas *a priori* la possibilité de couplages fondés sur l'interférence de deux définitions positionnelles, l'une syntaxique, l'autre conventionnelle, elle est moins restrictive que celle proposée par Levin: « les éléments qui figurent dans les termes d'un couplage appartiennent [...] toujours à deux paradigmes différents, l'un de type I (c'est-à-dire positionnel), l'autre de type II (c'est-à-dire « naturel ») » (Ruwet, 63, pp. 43-44);

2. à condition qu'ils recouvrent deux contenus (sème ou sémème¹) articulables entre eux.

Conformément à la formule de Ruwet, les couplages « jouent le rôle d'un opérateur qui, plaçant les éléments, mettons, *x* et *y*, dans des positions, syntagmatiques et/ou prosodiques, équivalentes, révèle par là même, entre ces éléments, des relations sémantiques qui resteraient autrement cachées ou peu évidentes » (Ruwet, 63, p. 50). Le couplage exerce donc une fonction sémantique dans laquelle il trouve sa finalité.

¹ Sauf indication contraire, notre terminologie est empruntée à la *Sémantique structurale* de Greimas.

Pour simplifier, nous parlerons de couplage de deux termes lorsque la condition 1 est réalisée, avant même d'avoir su réinterpréter leur parallélisme au plan du contenu. L'expérience peut remettre en cause la portée absolue du concept de couplage sans qu'on doive pour autant nier sa valeur heuristique par rapport à la procédure d'analyse suivie.

On ne peut parler de couplage sans évoquer la question des unités mises en parallèle. Si le couplage a pour finalité d'articuler des unités du signifié, on doit admettre, en raison de la disparité des expressions possibles d'un même contenu, que les couplages s'établissent entre des unités linguistiques de grandeur et de nature différentes (lexèmes, lexies composées, syntagmes, etc.).

La rime, par exemple, correspond à une contrainte phonico-positionnelle; elle est un couplage institutionnalisé. Selon Jakobson, elle « implique nécessairement une relation sémantique entre les éléments qu'elle lie » (Jakobson, 63, p. 233). Les *rhyme fellows*, toutefois, ne composent pas toujours une classe de mots sémantiquement articulés: le parallélisme des mots terminaux de vers sert parfois à indexer la correspondance d'hémistiches ou de vers perçus comme une totalité. Le cas des rimes complexes évoqué par Jakobson (*ibid.*, p. 234) renvoie à une exploitation particulière d'une propriété plus générale de la rime.

Le couplage assure le repérage des parallélismes sémantiques d'une manière objective et relativement indépendante des circonstances de l'émission et de la réception; il permet de constituer en paradigme des termes que ni le lecteur, ni même le lexicologue, n'auraient songé à rapprocher ou, inversement, de garantir une sélection pertinente lorsqu'on peut hésiter entre plusieurs séries paradigmatiques possibles. Le récepteur d'un message quelconque établit spontanément des rapprochements sémantiques entre les termes de l'énoncé en se laissant guider, dans son activité de désambiguïsation, par des informations extra-textuelles (appartenant à des contextes linguistiques et/ou non linguistiques) qui le renseignent sur l'isotopie de lecture: on dira d'un poème qu'il est à lui-même son propre contexte dans la mesure où le jeu des couplages pallie les effets d'une absence d'information extra-textuelle.

Il peut sembler choquant de faire intervenir le contenu aussi bien comme fin que comme moyen de la mise en parallèle de deux ou plusieurs termes. On distinguera toutefois une substance du contenu, définie par rapport à la langue de dénotation et exploitée à des fins signalétiques, du contenu proprement dit (comme forme et comme substance) tel qu'il s'articule en termes de ressemblances et de différences au niveau construit de la connotation. Comme il est souvent difficile de répondre par oui ou par non (sauf précisément lorsque la relation est attestée par un couplage) à la question de savoir s'il existe un *tertium comparationis* relevant de la substance du contenu, on doit recourir avec circonspection aux traits sémantiques pour fonder un couplage: ceci plus particulièrement au début d'une analyse, aussi longtemps que l'isotopie générale du poème n'a pas été univoquement dégagée. Aussi proposons-nous de ne tenir compte des facteurs du signifié que pour confirmer, le cas échéant, l'existence d'un couplage établi à l'aide de deux traits d'un autre type.

Dans la procédure de description qui découle de la définition du couplage, on n'attribue aux traits constitutifs des classes d'équivalence qu'une fonction purement distinctive: il conviendrait de s'interroger sur le sémantisme propre de ces traits et peut-être des niveaux eux-mêmes par rapport auxquels ils se définissent.

Au nombre des facteurs constitutifs de classes d'équivalences, il convient d'accorder une place à part aux relations qui articulent deux ou plusieurs des traits déjà retenus: le concept d'homologie joue un rôle important dans la description des textes poétiques. Levin retient sous le nom de « positions équivalentes parallèles » un cas particulier d'homologie fondé sur une relation de type syntagmique (position I, dans notre terminologie). Dans les conclusions critiques de son article, Ruwet note: « Si le principe des positions parallèles se laisse ramener à la formule $A:B:C:D$ (du point de vue des positions syntagmatiques) [...], on n'aura pas de peine à trouver des exemples où [la même formule vaut], mais sur un plan purement sémantique ». Une simple relation taxique telle que venir après, $R1$, permet de créer des figures homologues telles que $a R1 b R1 c : : p R1 q R1 r$, où ap , bq et cr forment autant de paires

homologues. Toute relation, quel que soit le type de traits qu'elle met en corrélation (position I, II, trait phonique ou sémantique), peut servir à fonder une homologie de forme $A \text{ R } B : : C \text{ R } D$ interprétable au plan du contenu. L'homologie possède un rendement supérieur au couplage par le fait qu'elle implique un isomorphisme structurel des relations décrites au niveau du signifiant et des relations construites du contenu immanent. Dans sa *Sémantique structurale*, Greimas définit l'homologation comme une procédure subsumant les démarches complémentaires de la réduction et de la structuration (pp. 168-170): « deux sémèmes S et S' seront dits homologues par rapport à non S et non S', s'ils possèdent en commun un contenu sémique s (c'est-à-dire au moins un sème), qui, considéré comme terme positif, est présent en même temps, sous sa forme négative de non s, dans les sémèmes non S et non S' ». Etant donné cette définition, on ne peut parler d'homologie que si, d'une figure homologue à l'autre, la relation de deux termes est conservée à la fois quant à sa forme et quant à son contenu.

Groupant des termes qui sont l'expression synonymique d'un même sémème construit, le concept d'homologie permet de constituer des classes d'équivalence déjà articulées entre elles, deux à deux; il favorise la description du discours comme un système de relations.

Le recours à la procédure d'homologation n'implique pas que l'analyse du texte soit elle-même réductive: on ne court le risque de lire le message comme la répétition pléonastique d'une même relation (ou de quelques relations non intégrées) que si l'on néglige de s'intéresser aux éléments du contenu qui articulent en termes de différence les éléments homologués. Un sémème-occurrence n'entre pas nécessairement dans une seule relation à la fois; sa réalité de sémème, dans un texte déterminé, est constituée — par définition — de la somme des sèmes actualisés, autrement dit, de la somme des relations qu'il entretient avec d'autres sémèmes.

Au cours de notre description des *Chimères*, nous avons recours, pour rendre compte de relations de termes, à un système d'homo-

logies tel que si l'on a $A/B :: C/D$, on peut postuler l'existence d'une homologie corrélée $A/C :: B/D$.

D'un point de vue théorique, on justifiera une telle corrélation en faisant appel à une nouvelle hypothèse: deux sémèmes-occurrences sont articulés entre eux 1) s'ils comportent un contenu sémique présent dans l'un comme s_1 , dans l'autre comme s_1^* (nous indexons par $*$ le second terme pour ne pas préjuger de la nature même de la relation R), s_1 et s_1^* étant situés sur un même axe sémantique: $s_1 R s_1^*$; 2) s'ils ont un contenu sémique commun s_2 .

La relation $A R B$ peut se récrire $(s_1 + s_2) R (s_1^* + s_2)$. Posons l'existence de deux termes, C et D , reliés entre eux par la même relation R (par définition, s_1 / s_1^*): $C R D$ correspond à $(s_1 + s_3) R (s_1^* + s_3)$. En vertu de ce qui précède, nous devons supposer, pour que le couple AB soit articulable avec la paire CD que $s_3 = s_2^*$.

En effet, les termes A, B, C, D sont alors définis respectivement par les contenus sémiques suivants: $(s_1 + s_2)$; $(s_1^* + s_2)$; $(s_1 + s_2^*)$; $(s_1^* + s_2^*)$, ou, si l'on désigne par 1 et 0 toute corrélation s / s^* , par les nombres 11; 01; 10; 00.

Du point de vue des axes 1 et 2, $ABCD$ forment un système clos puisqu'aucune valence n'est laissée en suspens. Tel ne serait pas le cas si les paires AB et DC n'étaient pas articulées entre elles, si $s_3 \neq s_2^*$: il resterait alors, en vertu de l'hypothèse de la structure élémentaire de la signification, deux valences disponibles, s_2 et s_3 impliquant l'existence de sèmes virtuels s_2^* et s_3^* . On saisit, à travers ce modèle partiel, une des modalités de ce que l'on appelle la «fermeture» d'un texte. A partir de nos prémisses, rien n'empêche d'imaginer des systèmes qui mettent en jeu davantage de termes et d'axes; on est amené parfois à compléter le système d'articulation de quatre termes par l'introduction d'un nouvel axe (s_3 / s_3^*) qui permet de poser une troisième homologie $A/D :: B/C$. Il semble pourtant qu'en raison des contraintes imposées par les conditions de production et de compréhension d'un message, on ne puisse aller au-delà d'un certain degré de complexité.

Le couplage représente une application relativement raffinée d'un procédé de communication très général: l'*itération* qui fournit ce que Luis Prieto appelle «l'indication notifiative» (Prieto, 66, p. 29). Dans un contexte différent, Claude Lévi-Strauss cherchant à fonder l'«*emphase*» du mythe est amené à souligner l'importance de la reduplication comme démarche constitutive d'un univers sémantique donné. Nous retiendrons la définition fonctionnelle qu'il propose de cette pratique linguistique:

Déjà au stade du babillage, le groupe de phonèmes /pa/ se fait entendre. Mais la différence entre /pa/ et /papa/ ne tient pas seulement au redoublement: /pa/ est un bruit, /papa/ est un mot. Le redoublement atteste l'intention du sujet parlant; il confère à la deuxième syllabe une fonction différente de celle que, seule, eût comporté la première, ou, dans son ensemble, la série virtuellement illimitée de sons identiques /papapapapa.../ engendrée par le babillage. Le second /pa/ ne répète donc ni ne signifie le premier. Il est le signe que, comme lui, le premier /pa/ était déjà un signe, et que leur paire se situe du côté du signifiant, non du signifié. (Lévi-Strauss, 64, p. 345.)

Dans le cas du couplage, comme dans celui de la reduplication, il s'agit de transformer un *bruit* en un élément pertinent du signifiant, en un *signal*. Les moyens mis en œuvre pour y parvenir diffèrent nécessairement: il suffit pour constituer un lexème de placer à la suite d'une séquence phonique donnée, une séquence analogue, il faut pour indexer une *relation signifiante* — à distance — entre deux unités de communication, répéter deux traits au moins appartenant à deux classes de traits distincts.

La notion de couplage est corrélative de ce que Jakobson appelle la «*fonction poétique du langage*» qui consiste dans la «*visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte*» (63, p. 218). Précisons, si cela ne va pas de soi, que le «*message en tant que tel*» n'est pas à lui-même sa propre fin: tout comme la reduplication, le couplage oriente l'attention sur l'expression, mais c'est au profit du sens; il est vrai qu'en poésie la délivrance du sens, au lieu d'abolir la forme qui l'a porté, y renvoie sans cesse à nouveau.

Tout message comporte inévitablement une part de bruit: selon le message ou le type de message, l'analyse n'aura pas à dégager les mêmes facteurs et les mêmes éléments de la manifestation. On ne peut parler de position — d'un point de vue non syntaxique — que dans un discours clos (par nature et non accidentellement) ou dans un fragment fermé d'un discours plus vaste, par ailleurs ouvert.

La fonction poétique, Jakobson y insiste, n'intervient pas seulement dans les discours dits poétiques (*ibid.*, p. 218). Si, dans la pratique courante de la communication, on semble se désintéresser du caractère palpable des signaux acoustiques, c'est qu'on leur prête, pour ainsi dire, une attention négative: on atteint le contenu du message par la seule attention aux différences pertinentes enregistrées par la langue: les signaux sont oubliés aussitôt que perçus. Il en va autrement dans le langage poétique, dans tout langage où la répétition, régulière ou non, est fonctionnelle du point de vue de la délivrance du contenu du message; la nécessité de percevoir les ressemblances qui se manifestent dans la parole, par-delà les limites d'un énoncé, oblige à enregistrer le signal acoustique comme tel; dans la mémoire: le concept de fonction poétique est indissoluble du concept d'itération. Tout comme la Musique, la Poésie est fille de Mnémosyne.

La parole du poète exploite davantage que ne le fait la parole de tous les jours, les facteurs du plan de l'expression: il en résulte, pour le discours poétique, qui tend à réduire au maximum l'arbitraire du signe, un caractère de nécessité auquel il doit peut-être en partie sa nature d'objet esthétique. A la limite, le poème se présente comme un « objet absolu » — impossible à traduire — comme un message sans bruit en qui les contraintes et les hasards de la manifestation linguistique se muent en éléments pertinents de la signification. Une telle utilisation de la langue de dénotation rappelle « cette union constituée au sein d'une chose créée par l'homme, donc aussi virtuellement par le spectateur qui en découvre la possibilité à travers l'œuvre d'art, entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement » propre à engendrer, selon Lévi-Strauss, l'émotion esthétique (Lévi-Strauss, 62, p. 37).

Le concept de couplage, qui implique un parallélisme de l'expression et du contenu, permet d'instaurer une procédure de description: les termes couplés entre eux sont, par hypothèse, sémantiquement articulés; ils doivent, par conséquent, comporter au moins une base classématique commune qui assure leur appartenance à une classe d'équivalence — l'équivalence étant entendue comme une « identité sémique partielle » (Greimas, 66, p. 115). Le concept d'homologie, pour sa part, apparaît déjà comme un instrument de découverte, il implique une hypothèse au moins sur la structure de la signification. La recherche de paires homologues facilite l'interprétation sémantique des couplages et permet, en particulier, de trancher dans les cas d'ambiguïté. L'existence des systèmes d'homologie assouplit les liens de strict parallélisme qui devraient unir contenu et manifestation, en autorisant les ellipses et en instaurant des relations indépendamment même du procédé du couplage.

Voici quelques cas-types, particulièrement simples, que l'on peut rencontrer au cours des analyses concrètes:

I. On relève:

— l'existence d'un lien syntaxique lm , unissant deux à deux quatre lexèmes A, B et C, D, et qui assure un parallélisme des paires AB et CD, tel que A et C, d'une part, B et D d'autre part, appartiennent à une même classe syntaxique;

— un couplage de A avec C (au trait positionnel I s'ajoute un trait phonique ou un trait positionnel II).

A partir de ces données:

a) on réinterprète le couplage A-C comme une relation (ri) articulant deux sèmes (pour des raisons de commodité, même si théoriquement il convient de distinguer entre les éléments qui relèvent de la manifestation et ceux qui sont définis à l'intérieur du modèle du contenu, on désignera — quand cela est possible — les unités de communication et les sèmes à l'aide des mêmes symboles);

b) on examine s'il y a lieu de poser B ri D. Dans l'affirmative, on obtient une vérification, par redondance, de ri , et on conclut à l'appartenance des deux paires AB et CD à deux isotopies qui se trouvent dans la relation ri .

II. Il existe deux paires d'unités de communication — intérieurement articulées par ri : $A ri B$ et $C ri D$ — situées dans deux strophes qui fonctionnent comme deux unités poétiques distinctes. En l'absence de tout couplage A-C ou B-D, on peut envisager la possibilité de définir une relation rj telle que $(AB) rj (CD)$, dont $A rj C : : B rj D$ est la réécriture.

III. Etant donnés trois sémèmes manifestés et deux relations tels que $A ri B$ et $A rj C$, on peut postuler l'existence d'un quatrième terme D, même si celui-ci n'est pas manifesté dans le texte par une unité linguistique isolable. Ce terme virtuel est défini, avant d'être repéré, comme la somme des valences impliquées par les deux homologues $A ri B : : C ri \langle D \rangle$ et $A rj C : : B rj \langle D \rangle$.

A défaut d'une dénomination plus heureuse, nous appelons « paradigme » un ensemble structuré de sémèmes construits dont les éléments, en nombre fini, sont distribués à raison d'un par strophe au moins, dans l'ensemble du sonnet. Il s'en faut que la théorie de ce type de paradigmes soit faite; on se contentera pour l'instant de quelques vues dont la valeur heuristique s'est précisée au cours de nos analyses. Le paradigme diffère d'une simple collection, arbitrairement close, de termes ayant en commun un contenu sémique au moins. Sa clôture est fonction de l'organisation structurelle des unités poétiques de P (ou d'une partie de P) et de l'organisation des contenus dans la totalité d'un discours poétique donné. Les termes du paradigme correspondent à la composition de deux contenus spécifiques dont l'un est propre au paradigme lui-même et l'autre caractéristique de l'unité poétique (par définition isotope).

Sans qu'une telle coïncidence soit *a priori* impossible, il est rare, en raison des contraintes liées à l'expression linguistique et des hasards de la lexicalisation, qu'un paradigme recouvre une des classes d'équivalence (phonique, lexicale, positionnelle) qui servent à établir les couplages. En revanche, on constate souvent une large intersection de deux classes définies l'une sur le plan de l'expression, l'autre sur le plan du contenu. Lorsqu'il y a parallélisme entre les classes des deux niveaux, on peut, pour des raisons de commodité, désigner le paradigme à travers la classe qui le

manifeste: le cas échéant, on parlera du « paradigme des vers initiaux de strophe ».

La non-correspondance de ces deux types de classes pose le problème du repérage et de l'identification du paradigme. L'établissement de certains paradigmes peut exiger un certain degré d'avancement dans l'élaboration du modèle descriptif du poème-occurrence, voire le recours à des modèles plus généraux établis par ailleurs.

La recherche de la relation sémantique indexée par un couplage donné est à la quête des unités manifestant les termes d'un paradigme comme la démarche de la sémasiologie à celle de l'onomasiologie. Les critères d'établissement des paradigmes sont du côté du signifié: aussi, doit-on postuler l'existence d'un terme à l'intérieur de chacune des unités poétiques considérées, même lorsque, à la limite, on a affaire à une manifestation nulle.

Plus ou moins heureuse, mais toujours conventionnelle, la dénomination d'un paradigme ne peut en aucun cas servir de critère d'identification. Aussi apparaît-il parfois plus commode de désigner la réalité construite du paradigme à l'aide des unités de communication (lexèmes, syntagmes ou autres) qui en manifestent les termes, encore que le simple voisinage de ces unités ne suffise pas toujours (la justification des choix établis sur le texte n'allant pas toujours de soi) à révéler leur fonction qui est de renvoyer aux éléments d'un même ensemble.

Il arrive que des couplages de nature hétérogène unissent deux à deux les termes d'un même paradigme — en quoi se manifeste le caractère « bricolé » des objets poétiques — et rien n'exclut qu'une même unité linguistique ne manifeste deux sémèmes appartenant à des paradigmes différents — on aura alors à déterminer, en fonction de la relation sémantique des paradigmes eux-mêmes et de l'isotopie en jeu, si ces sémèmes doivent être analysés séparément ou interprétés comme les éléments d'un « sémème somme » (Heger, 69, p. 56) dont les contenus sont des « termes complexes » (Greimas, 66, p. 25).

Si la nature des facteurs assurant un couplage ne semble pas jouer de rôle sémantique, il en va autrement des modalités lin-

guistiques de la manifestation d'un sémème construit; celles-ci peuvent fonctionner comme autant de traits pertinents de la signification. Supposons le cas où une classe d'acteurs masculins est posée au plan du contenu: le terme «acteur masculin» peut être manifesté tour à tour par un substantif féminin pluriel, par un pronom personnel de première personne singulier, par un nom propre, par aucun élément de l'expression. Les catégories nom commun / nom propre, première personne / troisième personne, singulier / pluriel, voire manifesté / non manifesté, sont susceptibles de recouvrir des contenus sémiques bien déterminés (cf. Geninasca, 70).

En vertu de l'hypothèse selon laquelle le sens du poème consiste en un ensemble structuré de contenus, il convient de décrire la corrélation des différents paradigmes; on distinguera toutefois la corrélation des paradigmes eux-mêmes, des différentes relations logiques que peuvent entretenir les termes positionnellement correspondants de ces mêmes paradigmes. Supposons, par exemple, l'existence de deux paradigmes, celui de l'acteur masculin et celui de l'acteur féminin: il s'établit entre eux une corrélation sémantique du type *masculin / féminin* qui a son statut logique propre mais qui ne permet pas de préjuger du genre de relations qui unit entre eux les acteurs masculins et les acteurs féminins. Ceux-ci peuvent fort bien se trouver, par exemple, en relation de disjonction dans la strophe initiale et en relation de conjonction dans l'unité terminale. L'étude des transformations qui affectent les relations de termes de paradigmes différents, mais corrélés, fournit le statut logique de la succession des unités strophiques de P, de ce qu'on appellera la dimension narrative du poème.

La compréhension d'un discours poétique implique qu'on attribue une valeur fonctionnelle à l'ordre d'apparition des termes des paradigmes, autrement dit que l'on confère un sens à la succession des unités poétiques. Ainsi entendue, la lecture diachronique du poème se distingue de la lecture linéaire qui consiste à égrener les termes distribués sur la chaîne de la parole; elle présuppose, on le voit, l'établissement des unités poétiques et le repérage des paradigmes qui la rendent possible.

Le système des paradigmes a pour fonction de manifester l'isotopie générale du poème; facteur d'intégration, chaque paradigme manifeste un contenu spécifique en le modulant selon la succession des unités poétiques constitutives du poème. Assurant la permanence dans le changement, la présence du même dans l'autre, les ensembles paradigmatiques permettent de concevoir les unités fonctionnelles d'un poème comme distinctes et organiquement liées à l'ensemble. Le poème apparaît alors, tout à la fois, comme un tout donné en synchronie et comme une succession de parties ordonnées d'un début vers une fin.

Le lecteur qui voudrait nous suivre dans nos analyses se trouve désormais, nous l'espérons, en possession des hypothèses de travail et des définitions indispensables. Les pages qui précèdent n'ont pas pour ambition de présenter une théorie élaborée, en d'autres termes, formalisable, de l'analyse des textes poétiques; elles n'abordent pas tous les problèmes rencontrés au cours de notre travail et elles n'épuisent pas le bénéfice méthodologique qui pourrait résulter d'une réflexion sur ce qui a été fait. Elles ne proposent même pas une procédure analytique retenue parmi d'autres en raison de son efficacité ou de son économie: l'analyse des poèmes des *Chimères* a été pour nous l'occasion de faire, sur un corpus privilégié, un certain nombre d'expériences que nous livrons telles quelles à la méditation du lecteur. Tout au long de notre recherche, nous avons gardé la liberté de choisir et de proposer, selon les cas et selon la nature des difficultés, le type de solution et de démarche qui nous paraissait le plus adéquat.

Etant donné l'état de la question, au moment où nous les avons entreprises, nos recherches ont relevé pour une bonne part — inévitablement — d'une activité de « bricolage ». Il a fallu surmonter un à un tous les obstacles qui se présentaient et imaginer, à chaque difficulté qui surgissait, un instrument qui permit de la surmonter.

Peu à peu cependant, certaines constantes de l'univers nervalien se sont dégagées et nous avons appris à épeler le dictionnaire des *Chimères*. Mieux instruit, à mesure que le travail avançait, des propriétés du discours poétique, familiarisé avec la forme du sonnet, nous avons entrevu — grâce aussi aux développements de la

poétique et des théories narratives — la possibilité d'élaborer une procédure analytique plus franchement déductive.

Dans un cas particulier, nous avons pu mesurer le chemin parcouru : par rapport à la *Lecture* que nous en avons proposée en 1965, l'analyse d'*El Desdichado* a gagné, semble-t-il, en adhésion au texte et en cohérence interne.

L'étude des *Chimères* s'est faite dans le temps (plus de trois ans séparent l'analyse d'*Artémis* de celle d'*El Desdichado*) et nous n'avons pas cherché à effacer les traces de sa genèse. Faute de pouvoir offrir un corps formalisé d'hypothèses et de conclusions, nous avons préféré à un exposé didactique des résultats — qui n'ont pas paru devoir être dissociés des procédures par lesquelles ils ont été obtenus — une présentation qui respectât les démarches suivies. Puisse le lecteur se montrer sensible au souci constant qui nous a guidé de réduire, de fois en fois, la part de l'implicite au profit de celle de l'explicite.

Nous avons distribué nos analyses en trois sections principales qui rendent compte de la possibilité de reclasser les huit poèmes du recueil par groupes de deux ou de quatre pièces, en vertu d'affinités intuitivement perçues d'abord, contrôlées par un exercice de comparatisme ensuite, enfin vérifiées au niveau des modèles descriptifs. Pour répondre à une exigence de variété, mais surtout pour obéir à un impératif d'efficacité, nous avons parcouru, selon les cas, dans un sens ou dans l'autre, le chemin qui unit les analyses de chaque pièce prise isolément à l'analyse comparée et simultanée de plusieurs poèmes considérés comme un sous-ensemble cohérent. Ces procédures inverses mettent en œuvre des méthodes complémentaires : tantôt on part de l'observation scrupuleuse du détail de l'expression en vue de construire petit à petit le modèle d'organisation des contenus, tantôt on cherche à établir par superpositions paradigmatiques de grosses unités de contenu (« mythèmes », dans la terminologie de Lévi-Strauss) à partir desquelles on s'efforce ensuite de rendre compte progressivement du caractère fonctionnel de tous les éléments de la forme du poème.

On ne saurait comparer entre eux des résultats indépendamment de la méthodologie qui les fonde et à une théorie esquissée on ne

peut opposer qu'une théorie plus complète, dont la cohérence est mieux assurée et plus efficace. Le but de notre travail n'étant pas de dresser un état des recherches nervaliennes, nous avons rarement discuté les conclusions auxquelles étaient arrivés les nervalistes. Nous avons dépouillé la plupart des articles consacrés à tel ou tel poème des *Chimères*, voire à telle image ou à tel aspect d'un sonnet — nous y avons puisé des renseignements, des suggestions, mais nous n'avons pas rencontré d'étude systématique du recueil lui-même. Dans une autre perspective, l'édition critique procurée par J. Guillaume nous a rendu de grands services, ne serait-ce que par la préoccupation qui a guidé l'auteur de fournir au lecteur la possibilité de distinguer le certain du probable ou de l'incertain.

Jusqu'ici, les essais d'interprétation ont consisté le plus souvent à rechercher dans les domaines les plus divers — et parfois à bon droit — la définition de tel élément du lexique, mais on ne s'est pas toujours assez interrogé sur la valeur qu'un lexème donné prenait à l'intérieur du poème-signé, et l'on s'est bien rarement soucié de la « syntaxe poétique » qui régit les compositions de Nerval.

Trop souvent, le renvoi à un référent a tenu lieu d'explication : le message atomisé en ses constituants finissait par n'être plus qu'un lieu de rencontre, plus ou moins aléatoire, d'expériences vécues, d'événements historiques ou de faits culturels. On a cru parfois retrouver la cohérence du discours nervalien en l'interprétant comme le produit d'un langage spécialisé, plus ou moins occulte : on a demandé à la mythologie, à l'alchimie, à l'astrologie de fournir l'isotopie de lecture qui faisait défaut. D'autres fois encore, malheureusement, les poèmes des *Chimères* ont servi de test projectif, ils ont fourni le prétexte à ce que Barthes appelle une « critique connotative » ; Nerval ayant été fou, on s'est cru autorisé à produire, au mépris de toute cohérence et de toute logique, n'importe quelles divagations.

Pour notre part, nous aimerions avoir entamé, au moins, la réalisation du programme tracé par Léon Cellier lorsqu'il écrivait : « il est indispensable d'analyser de la façon la plus rigoureuse la structure des sonnets, et ce travail reste à faire » (Cellier, 57, p. 26).

LES CHIMÈRES

EL DESDICHADO.

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

MYRTHO.

Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse,
Au Pausilippe altier, de mille feux brillant,
A ton front inondé des clartés d'Orient,
Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse.

C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse,
Et dans l'éclair furtif de ton œil souriant,
Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant,
Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.

Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert...
C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile,
Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert.

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

HORUS.

Le dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers :
Isis, la mère, alors se leva sur sa couche,
Fit un geste de haine à son époux farouche,
Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts.

« Le voyez-vous, dit-elle, il meurt, ce vieux pervers,
Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche,
Attachez son pied tors, éteignez son œil louche,
C'est le dieu des volcans et le roi des hivers !

L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...
C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris ! »

La Déesse avait fui sur sa conque dorée,
La mer nous renvoyait son image adorée,
Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris.

ANTÉROS.

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

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

Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie,
Qui, du fond des enfers, criait: « O tyrannie! »
C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...

Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,
Et protégeant tout seul ma mère Amalécye;
Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.

DELPHICA.

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

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

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

Cependant la sibylle au visage latin
Est endormie encor sous l'arc de Constantin:
— Et rien n'a dérangé le sévère portique.

ARTÉMIS.

La Treizième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment:
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?...

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
C'est la mort — ou la morte... O délice! ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*.

Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule:
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux?

Roses blanches, tombez! vous insultez nos dieux:
Tombez fantômes blancs de votre ciel qui brûle:
— La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux!

LE CHRIST AUX OLIVIERS.

Dieu est mort! le ciel est vide...
Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!

JEAN PAUL.

I.

Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras,
Sous les arbres sacrés, comme font les poètes,
Se fut longtemps perdu dans ses douleurs muettes,
Et se jugea trahi par des amis ingrats;

Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas
Rêvant d'être des rois, des sages, des prophètes...
Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes,
Et se prit à crier: « Non, Dieu n'existe pas! »

Ils dormaient. « Mes amis, savez-vous la nouvelle?
J'ai touché de mon front à la voûte éternelle;
Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours!

Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme!
Le dieu manque à l'autel, où je suis la victime...
Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!» Mais ils dormaient
[toujours!

II.

Il reprit: « Tout est mort! J'ai parcouru les mondes;
Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés,
Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes,
Répand des sables d'or et des flots argentés:

Partout le sol désert côtoyé par des ondes,
Des tourbillons confus d'océans agités...
Un souffle vague émeut les sphères vagabondes,
Mais nul esprit n'existe en ces immensités.

En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite
Vaste, noir et sans fond; d'où la nuit qui l'habite
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours;

Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,
Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre,
Spirale, engloutissant les Mondes et les Jours!

III.

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

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

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

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

IV.

Nul n'entendait gémir l'éternelle victime,
Livrant au monde en vain tout son cœur épanché;
Mais prêt à défaillir et sans force penché,
Il appela le *seul* — éveillé dans Solyme:

« Judas ! lui cria-t-il, tu sais ce qu'on m'estime,
Hâte-toi de me vendre, et finis ce marché:
Je suis souffrant, ami ! sur la terre couché...
Viens, ô toi qui, du moins, as la force du crime ! »

Mais Judas s'en allait mécontent et pensif,
Se trouvant mal payé, plein d'un remords si vif
Qu'il lisait ses noirceurs sur tous les murs écrites...

Enfin Pilate seul, qui veillait pour César,
Sentant quelque pitié, se tourna par hasard :
« Allez chercher ce fou ! » dit-il aux satellites.

V.

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

L'augure interrogeait le flanc de la victime,
La terre s'enivrait de ce sang précieux...
L'univers étourdi penchait sur ses essieux,
Et l'Olympe un instant chancela vers l'abîme.

« Réponds! criait César à Jupiter Ammon,
Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre?
Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon... »

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

VERS DORÉS.

Eh quoi! tout est sensible!

PYTHAGORE.

Homme, libre penseur! te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose?
Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

Respecte dans la bête un esprit agissant:
Chaque fleur est une âme à la Nature éclore;
Un mystère d'amour dans le métal repose;
« Tout est sensible! » Et tout sur ton être est puissant.

Grains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie:
A la matière même un verbe est attaché...
Ne la fais pas servir à quelque usage impie!

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

PREMIÈRE PARTIE

1

EL DESDICHADO

L'analyse d'un texte comme *El Desdichado* peut suivre bien des chemins: il nous paraît toutefois plus commode et plus économique de commencer notre description par l'examen des relations de Q1 et de Q2. Les quatrains fournissent en effet l'essentiel du réseau axiologique au sein duquel la succession dynamique des tercets opère des transformations de type « narratif ».

A l'identité négative affirmée en 01, répond, au premier vers du groupe des tercets, l'expression interrogative d'une identité positive: les cinq derniers vers du sonnet fournissent une succession de réponses aux questions de 09. Toutefois, l'identité conquise dans le passé, exprimée dans les tercets, n'échappe pas à la mise en question actuelle — toute négative — formulée dans les quatrains. Entre l'affirmation désespérée d'une identité négative du premier vers et celle d'une identité héroïque de la dernière strophe, la contradiction (qui a pour effet de « circulariser » l'énoncé et de maintenir suspendu l'intérêt du lecteur) ne peut être levée que par l'intervention aléatoire, sollicitée au début de Q2, de « toi ».

On voit ainsi comment la corrélation Q/T :: *réseau axiologique / structure narrative* ne fournit qu'une image incomplète de la réalité du poème puisque le « dénouement » (au sens narratif du terme) dépend du succès ou de l'insuccès — dont nous ne saurons jamais rien — d'un appel lancé en 05, et que nous devons nous attendre à rencontrer dans les tercets des éléments capables de nous renseigner sur les oppositions axiologiques en jeu dans le sonnet. Au plan de l'expression, plusieurs traits suggèrent l'existence d'un couplage positionnel, terme à terme, des trois premiers vers de chaque quatrain.

Contrairement à l'habitude, 01 et 05 comportent, à la rime, à un préfixe négatif près, le même lexème, le participe adjectif *consolé*, substantivé ou non; 02 et 06 contiennent un ou plusieurs noms géographiques (« Aquitaine »; « Pausilippe »; « Italie »); deux substantifs féminins en italique, deux désignations métaphoriques courantes de la femme aimée, se répondent en 03 et 07. L'absence de trait indiciel pour les seuls vers 04 et 08 fonctionne en réalité comme signe zéro d'un couplage des derniers vers de quatrain entre eux.

LE GROUPE DES QUATRAINS

Le couplage des vers initiaux

La division en hémistiches des vers initiaux de quatrain correspond à l'expression d'une double relation d'*Ego*, respectivement avec la *nuît* (premier hémistiche) et avec la *femme morte* (second hémistiche). La reprise, dans le premier groupe de six syllabes, des consonnes /n/ - /t/ - /b/ et la répétition, à la rime, du lexème « *consolé* » confirment, au niveau phonique, l'existence d'un couplage entre hémistiches.

Au point de vue sémantique, la comparaison de ces séquences nous renseigne sur les catégories en jeu et permet d'établir la relation qui unit les deux premières strophes considérées comme l'expression de deux ordres de réalité distincts.

Appréhendée comme prédicat permanent (emploi substantival de l'adjectif) de « Je », la *nuît* est subjectivée, pour ainsi dire, en 01, confondue avec la substance même d'*Ego* (relevons l'ambivalence de « *ténébreux* » qui joue sur deux isotopies à la fois, noologique et cosmique). Inversement, distincte d'*Ego*, la *nuît* est visée, en 05, en tant que réalité objective. Corrélativement à cette opposition *identification substantielle d'Ego avec la nuit* / *situation circonstancielle d'Ego dans la nuit* l'espoir est nié à jamais (01) (emploi substantival d'« *inconsolé* » comme prédicat de « Je ») ou réapparaît (05) sous la forme d'une prière adressée à « toi ».

Le couplage de « le veuf » et de « toi », placés juste après la césure, nous renseigne sur la réalité de l'interlocuteur. Le pronom personnel de deuxième personne désigne comme présente à l'intérieur de la sphère du dialogue la femme morte, non nommée; le terme « veuf » la dit absente. Une même distance, celle de la *vie* à la *mort*, sépare *Ego* et la femme aimée, en 01 et en 05, encore que de 01 à 05 la position respective des amants, par rapport à ces termes polaires, se trouve inversée: « le veuf » est le même qui invoque de « toi » (la femme morte) la consolation ou la *vie* qui lui fait défaut. La contradiction n'est qu'apparente; elle se trouve levée dès qu'on s'avise de distinguer *vie* et *mort* comme présence ou absence de ce monde-ci et *Vie* et *Mort* comme possession ou non de la *vigueur*. Le texte est alors parfaitement lisible: privé de toute vigueur par la mort de celle qu'il aime (01), condamné à « la mort dans la vie »¹ (05), *Ego* vivant s'adresse à la morte pour solliciter d'elle la *Vie* qui lui fait défaut.

La correspondance des groupes de vers 02-04 et 06-08

Chacun de ces groupes de trois vers, 02-04 et 06-08, exprime — selon la modalité du regret ou celle du désir — un *Objet* que le *sujet-héros* a perdu pour toujours (O_1) ou qu'il espère retrouver (O_2). O_1 et O_2 ne sont pas identiques et il appartiendra à l'analyse de préciser la nature de leurs relations; ils ont pourtant en commun d'être articulés en trois termes — $a1\ b1\ c1$ et $a2\ b2\ c2$ — dont l'expression linguistique coïncide, à deux exceptions près ($b1$ et $c1$), avec l'unité prosodique du vers.

La relation du sujet avec O_1 se présente comme l'expansion de la définition qualitative d'*Ego* que l'on trouve au premier vers. L'identité négative proposée en 02 s'inscrit, en effet, à la suite des trois termes exprimant un manque de lumière, d'épouse, de consolation; introduits par un double point, les contenus de 03 et 04 apparaissent à leur tour comme une explicitation de ce qui précède.

L'identité déceptive d'*Ego* (01 et 02) se confond avec l'expres-

¹ Sous-titre de *La Comédie de la Mort* de Th. Gautier (1838).

sion du *manque* sous toutes ses formes. Une relation de solidarité unit, en effet, réalité du sujet et réalité de l'objet: « tour », « étoile », « luth » sont rattachés à *Ego* par un lien électif et personnel lexicalisé, dans les deux derniers cas, par la présence d'un adjectif possessif de première personne qu'accompagne ou non l'adjectif « seul ». L'abolition de la tour, la mort de l'étoile vouent *Ego* au néant; réciproquement, le soleil brille noir pour celui qui est ainsi condamné aux ténèbres mélancoliques.

Le premier quatrain exprime, de manière syncrétique, à la fois l'objet et la perte de l'objet. En d'autres termes, pour obtenir O_1 , il convient d'inverser l'image négative qui en est proposée en Q_1 . En particulier, l'énoncé qui rétablirait *cl*, en lieu et place de *non cl*, serait approximativement celui-ci: « Mon luth constellé porte le soleil d'or de la Joie ».

Il en va autrement dans le second quatrain où l'objet, O_2 , est présenté, non comme une *propriété* d'*Ego*, mais comme un don possible de la femme aimée. Ainsi, la « fleur » (*b2*) existe en dehors de toute actualisation de son rapport à *Ego*; à l'inverse du soleil que la mélancolie noircit, elle n'emprunte pas sa couleur à l'âme du sujet: en raison même de son « objectivité » elle est susceptible de plaire au « cœur désolé » (07) et d'arracher le sujet au cercle vicieux de la conscience mélancolique incapable d'appréhender hors d'elle-même autre chose que l'image, agrandie à l'échelle cosmique, de son propre malheur.

Contrairement à O_1 , O_2 est un objet en communication: il appartient à la sphère du destinataire féminin qui peut en réitérer le don au sujet-héros. Confondu avec la définition d'*Ego*, O_1 est un objet que l'on conserve ou que l'on perd, mais qu'on ne récupère jamais: ce qui ne va pas sans rappeler « l'impossibilité du syncrétisme: sujet + destinataire, l'impossibilité pour le héros d'être son propre destinataire » (Greimas 66, p. 218).

La modalisation ternaire d'un objet à double face

Jusqu'ici notre analyse s'est contentée d'une vision macroscopique de l'objet: faisons un pas de plus et décrivons l'articulation

de celui-ci en trois termes *a*, *b*, *c* à leur tour modalisés comme *a1*, *b1*, *c1* et *a2*, *b2*, *c2*.

Le terme *b*, le plus facile à identifier, en raison de sa simplicité, exprime la relation d'*Ego* avec une femme, dont la désignation métaphorique est empruntée au domaine du ciel ou à celui de la terre: *b1* (« étoile ») / *b2* (« fleur ») : : *stellaire* / *végétal*. Cette modalisation de l'objet, selon une isotopie ouranienne ou chtonienne se retrouve dans le cas de *c*: *c1* (« constellé », « solcil ») / *c2* (« treille », « pampre », « rose »). Ainsi la double manifestation de *b* fournit l'un des axes de la relation O_1/O_2 dont nous allons vérifier la pertinence à propos des modalisations de *a*.

a est un terme complexe qui comporte à la fois une référence à la terre (nous proposons d'interpréter ainsi la présence des noms géographiques « Aquitaine » et « Italie ») et à la dimension de la verticalité (le trait *hauteur* se trouve à la fois dans « tour » et dans « Pausilippe »)¹. Mais la tour et la montagne orientent vers le haut ou vers le bas: l'une conduit aux profondeurs du ciel, l'autre ouvre sur celles de la terre. Ainsi, la corrélation *ouranien* / *chthonien* se révèle caractéristique de l'opposition O_1/O_2 .

a comporte une figuration du monde qui est comme une généralisation de l'image triangulaire du cosmos avec laquelle les travaux des mythologues nous ont familiarisés: (*terre/eau*) / *au-delà* (*ciel* ou *enfer*). En effet, le terme *eau* se trouve associé, en *a1* et en *a2*, de manière plus ou moins explicite, au lexème manifestant la terre: « Aquitaine » (« terre des eaux ») et « la mer d'Italie ». Sous réserve de vérification, nous pouvons admettre, à titre d'hypothèse, que *a* désigne le *cosmos*, ou la *relation au cosmos*.

Reste *c*. La confrontation des images:

[...] *mon luth constellé*

Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

et

Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

permet de discerner, à l'intérieur de *c*, l'existence de trois termes

¹ Le promontoire napolitain devient, dans la vision nervalienne, une montagne (I, pp. 289-290).

(ω , μ , ν) organisés entre eux — tout comme les éléments de a — selon une structure ternaire qui articule une opposition axiale et une opposition polaire: $\omega / (\mu/\nu)$.

Posons que:

$\omega 1$: luth constellé	$\omega 2$: treille
$\mu 1$: Soleil noir	$\mu 2$: pampre
$\nu 1$: Mélancolie	$\nu 2$: rose

on s'aperçoit que $\omega / (\mu/\nu) :: \text{contenant} / \text{contenu}$ et que $\omega 1 / \omega 2 :: \text{contenant ouranien} / \text{contenant chthonien}$.

Les paires $\mu 1 - \nu 1$ et $\mu 2 - \nu 2$ ne sont pas directement comparables. Les relations de $\mu 1 / \nu 1$ et $\mu 2 / \nu 2$ diffèrent par la forme et par le contenu. $\mu 1$ et $\nu 1$ renvoient à des isotopies distinctes, *cosmique* et *noologique*, mises en correspondance par le trait *noirceur* (expression de la *non-lumière*). Il existe entre eux une relation de dépendance sémantique inverse de la relation de dépendance grammaticale ($\mu 1 \rightarrow \nu 1$): en effet, l'un est le signe de l'autre, le « *Soleil noir* » est l'emblème cosmique de la situation noologique allégorisée par la « *Mélancolie* ».

L'opposition *cosmique / noologique*, caractéristique du domaine ouranien, ne semble pas pertinente dans la sphère chthonienne de $c 2$. $\mu 2$ et $\nu 2$ appartiennent au même niveau de réalité; ce sont deux objets de la classe des végétaux, placés — à l'intérieur de la treille — dans une relation de contiguïté métonymique. Le verbe « s'allier » impliquant toutefois le concept d'union d'objets distincts, il convient de déceler selon quel axe se manifeste leur opposition. Par rapport au plan figuratif, nous pouvons retenir comme pertinent l'axe de la *couleur*: pampre / rose :: *vert* / *rouge*. Plusieurs arguments parlent en faveur de ce choix:

— la corrélation du rouge (rose) et du vert est fréquemment attestée chez Nerval (I, pp. 133-134, 245, 247, 255, 257, 262, 264); elle est deux fois manifestée, dans *Sylvie*, par l'union de la vigne et des roses (I, p. 252 et p. 272);

— une variante du vers, 11 « la grotte où verdit la sirène (syrene) »¹ souligne, à l'intérieur du code chromatique, la com-

¹ Version du *Mousquetaire* (manuscrit Lombard).

plémentarité des vers 10 et 11, de la reine — dont le baiser a laissé une marque rouge — et de la sirène verte comme l'eau — la verdure de l'eau et de la sirène nervalienne est lexicalisée de manière redondante, par exemple, dans le texte liminaire « A Jules Janin » de *Lorely* (II, p. 734);

— enfin, l'axe de la couleur peut être articulé avec celui de la lumière dont la présence a été constatée en c_1 (c_1/c_2 : lumière / couleur).

μ_2 et ν_2 ne sont pas le signe l'un de l'autre. Le signe est ici constitué par l'alliance, la présence simultanée, des deux termes. C'est donc la mise en contiguïté métonymique qui impose l'opération métaphorique réalisée en c_1 en vertu d'une isotopie complexe.

Si la relation $\mu_1-\nu_1$ évoque celle des termes de deux ensembles distincts et isomorphes, la relation $\mu_2-\nu_2$ correspond au rapport de complémentarité qui unit les deux sous-ensembles d'un même ensemble. Ceci expliquerait, au niveau de la manifestation linguistique, l'hétérogénéité des termes « luth », « soleil » et « Mélancholie », dans le cas de c_1 , et, au contraire, l'homogénéité de « treille », « pampre » et « rose », dans celui de c_2 .

La différence d'articulation de $\mu_1-\nu_1$ et de $\mu_2-\nu_2$ ne remet pas en cause la réalité du couplage de c_1 avec c_2 : la difficulté de l'analyse tient à ce que le parallélisme de c_1 et de c_2 sert à mettre en relation deux types distincts et complémentaires de relations.

Saisir la nature de la particularisation c de l'*Objet*, c'est encore réinterpréter les objets-variables a , b , c en vue d'illustrer leur solidarité par rapport à O .

Analysant les fonctions de communication du récit, Greimas a proposé de reconnaître l'existence de trois objets communicables distincts: *objet-message*, *objet-vigueur* et *objet-désir*, dans lesquels il voit comme des formulations « sur le plan de la manifestation mythique » de la modalité du « savoir », du « pouvoir » et du « vouloir » (Greimas, 66, pp. 201-202).

Une telle spécification de l'*Objet* en trois sous-classes d'objets a-t-elle quelque chance d'éclairer la nature des triades a_1 , b_1 , c_1 et a_2 , b_2 , c_2 ? b , la femme ou l'amour (entendu comme la relation

interindividuelle d'*Ego* avec la femme), serait, dans le contexte nervalien, un équivalent de l'*objet-désir*; nous pouvons admettre que *a*, le cosmos (plus exactement, la relation d'*Ego* avec le cosmos) correspond à l'*objet-vigueur*: notre hypothèse a quelque chance de se confirmer si nous montrons que *c*, le dernier des termes, s'identifie avec l'*objet-message*, figuration du savoir.

Notre précédente analyse de μ et de ν , nous a révélé que la mise en rapport de ces termes avait pour effet de susciter un signe, *icône* (*c1*) — figurant sur un instrument de fabrication humaine référé à *Ego* — ou *symbole* (*c2*) (constitué au sein d'une nature culturalisée donnée comme existant indépendamment d'*Ego*). Le « luth » (*c1*) désigne de toute évidence l'activité poétique: la « treille » (*c2*) devrait dénoter à son tour un second type de poésie, qui n'est plus l'expression du moi par le moi, mais de la réalité du monde par les objets mêmes de la nature: de locuteur proprement dit, le poète deviendrait « lecteur » ou tout au plus transcripteur du message contenu dans la Nature. Nous serions ainsi en présence non seulement de deux modalisations de l'être (= *vigueur*) en fonction de deux types de cosmos, du devenir (= *désir*) en fonction de deux modalités de l'amour, mais encore de deux conceptions de la poésie: *c1* renverrait à une poésie subjective et personnelle expression d'*Ego*, *c2* à une poésie objective et impersonnelle, que ne profère idéalement aucun locuteur. L'activité du poète consisterait tantôt à encoder un message dont il serait l'auteur: il emprunte au monde les éléments nécessaires à l'expression d'un contenu subjectif, tantôt à décoder un signe non proféré et résultant de l'ordonnance même de la Nature.

A l'appui de notre hypothèse constatons que l'opposition *c1* / *c2* : *parole d'Ego* / *parole des choses* s'inscrit dans le contexte de la corrélation générale déjà relevée *objet référé au sujet* / *objet autonome*.

L'articulation des contenus des quatrains

On peut se faire maintenant une idée assez précise du contenu exprimé par le système des quatrains. Les huit premiers vers

décrivent une situation d'aliénation qui correspond à la perte de l'identité, perte concomitante de celle de l'objet. Confesser les manques et les pertes équivaut à décliner une identité négative. L'objet lui-même est articulé en trois sous-objets indissociables qui permettent au poète de fonder une identité positive.

Dans l'univers nervalien, le héros peut dire qui il est s'il satisfait à trois conditions: a) s'il se rattache à une réalité essentielle, non temporelle qui fonde son être en lui assurant la vigueur; b) si la quête de la femme aimée oriente son devenir temporel (le mariage a pour but d'assurer la pérennité); c) s'il a créé ou découvert le sens (perçu comme le dépassement de l'opposition de l'humain et du non humain).

Ainsi triparti, l'objet se dédouble en O_1 et O_2 selon qu'il se manifeste dans le contexte du premier ou du second quatrain:

$Q1/Q2 :: O_1/O_2 :: (a1\ b1\ c1) / (a2\ b2\ c2)$.

Proposant chacun une conception différente de l'objet, et donc de l'identité, $Q1$ et $Q2$ mettent en rapport deux manières de les perdre. L'aliénation peut se produire selon l'axe du temps ($Q1$) ou selon la perspective spatiale ($Q2$). Dans le premier cas elle est irréversible: l'objet perdu ne se retrouvera plus; dans le second cas, l'objet existe ailleurs et on peut espérer le reconquérir. Il s'ensuit que le premier et le second quatrains servent à articuler, plutôt que l'espace et le temps, deux conceptions du temps: le temps linéaire, non réversible, de l'histoire et le temps circulaire et répétitif de la Nature.

Un seul objet, O_2 , celui qu'*Ego* demande à son interlocutrice, suffit-il à assurer la réintégration désirée? En d'autres termes, *Ego* a-t-il le choix entre deux identités et peut-il renoncer à l'une au profit de l'autre? Telle est, en effet, la question que soulève le vers 09 et qu'une lecture attentive découvre inscrite en filigrane dans les quatrains déjà: la réintégration implorée suppose la récupération de O_2 mais s'adresse à un toi qui ne peut être confondu ni avec l'étoile, ni avec la fleur: L'allocutaire est pour ainsi dire transcendante aux manifestations stellaire et végétale de la femme aimée puisqu'elle est, en même temps, la femme morte impliquée par $Q1$ et celle qui détient l'objet de $Q2$. En 05,

« toi » est à la fois stellaire et végétale, c'est-à-dire, *céleste* et *chthonienne*.

En examinant l'objet et sa nature, nous avons vu que nous pouvions écrire l'opposition Q1 / Q2 (ou, vision du monde du premier / du second quatrain) en fonction d'un certain nombre de corrélations :

ciel / terre;

objet lié à Ego / objet autonome (communicable par « toi »);

objet perdu selon la perspective temporelle / spatiale;

objet non récupérable / objet récupérable.

Il importerait de hiérarchiser ces oppositions en les plaçant sous la dépendance d'une corrélation plus générale qui les englobe toutes. Le passage du niveau figuratif à un niveau plus abstrait en serait, du même coup, facilité.

Désignons par V₁ et V₂ les visions du monde spécifiques de Q1 et de Q2 qui déterminent les deux façons de penser l'objet, O₁ et O₂. On peut décrire l'opposition V₁/V₂ comme étant celle de l'ordre socio-culturel qui suppose l'histoire et de l'ordre de la Nature qui admet l'éternel retour.

Ce que nous avons appelé, dans une précédente *Lecture* (Geninasca, 65), très provisoirement, *culture* et *nature* correspond à une réalité plus complexe. La corrélation (*culture / nature*) / (*nature U culture*) rend mieux compte de tous les éléments du texte: en effet, nous l'avons déjà relevé (*ibid.*, p. 58), la culture n'est nullement exclue des images de Q2 (présence de noms propres qui renvoient à une civilisation; l'existence même de la « treille ») même si elle diffère radicalement du genre de « culture » lié à la création d'objets fabriqués de main d'homme.

S'il en est ainsi, la relation V₁/V₂ consiste dans la mise en rapport de deux types de relations: *relation de disjonction / relation de conjonction*. Substituons à l'opposition, encore trop figurative, de la nature et de la culture celle qui lui est généralement corrélatrice: *ordre du continu / ordre du discontinu* (ou *continu / discontinu*). Nous pouvons alors interpréter l'axe *disjonction / conjonction* (sans introduire de terme qui ne soit lui-même l'expression d'une relation) sous la forme (*continu // discontinu*) / (*continu U discontinu*). V₁ et V₂ (corrélativement O₁ et O₂) sont dans une relation de

contradiction entre eux puisqu'ils correspondent aux opérations duales de la disjonction et de la conjonction, mais, à un autre point de vue, ils se trouvent ordonnés l'un par rapport à l'autre, et l'on peut écrire que $V_1 \rightarrow V_2$ (V_1 présuppose V_2). En effet, l'ensemble V_1 , caractérisé par la présence exclusive d'un des termes — lui-même relationnel — de la relation (*culture // nature*) ou (*discret // continu*) n'est rien d'autre que le sous-ensemble de l'ensemble qui réunit toujours les deux termes, V_2 .

De cette manière nous transposons dans un langage logique la relation de succession chronologique qui unit le monde de la *féodalité chrétienne* auquel renvoie Q1 à celui de l'*antiquité païenne* évoqué en Q2. Dans la langue de tous les jours, $V_1 \rightarrow V_2$ ($O_1 \rightarrow O_2$) signifie que la culture historique présuppose un âge d'or antérieur — caractérisé par la *coincidentia oppositorum* — de la Nature culturalisée. Enoncé que Nerval a projeté dans le domaine de l'histoire découpée en trois périodes: des origines au Christ; du Christ à la Révolution Française; l'« époque étrange » (I, p. 242), actuelle et non achevée, qui suit la Révolution et qui ne correspond ni à V_1 ni à V_2 .

On évitera ainsi de confondre l'*aliénation* (qui coïncide avec la perte de l'*objet*: O_1) et le régime disjonctif au sein duquel se définit O_1 .

Rendre intelligible la succession des instants, pour un être humain dont la vie se déroule nécessairement selon la dimension temporelle, c'est parvenir à conjuguer *devenir* et *permanence*. A chacune de ces conceptions du temps, linéaire ou circulaire, correspond une façon particulière de concilier *temps* et *non-temps* afin de transformer l'existence en destin¹.

Le principe de permanence consiste dans une structure non temporelle chargée d'assurer la permanence du même dans le devenir ou l'alternance régulière du *même* et de l'*autre*: on a reconnu le motif des ancêtres (au nombre de sept pour « chaque famille humaine »)² et de la race et celui du cycle naturel des

¹ On sait que, dans le manuscrit Paul Eluard, le sonnet s'intitule *Le Destin*.

² On se reportera au passage d'*Aurilia* où Nerval semble ramener toute race à un « ensemble quotient » (I, pp. 368-369).

saisons et des époques. La continuité de la lignée, de la race, permet, au sein du temps historique, de surmonter la discontinuité radicale de la mort, qui manifeste l'irréversibilité du temps et le caractère unique des événements. Synecdoque du château, la « tour » (02) est le symbole de la pérennité d'un nom. Le château exprime l'appartenance de l'individu à une « figure collective » elle-même éternelle, il rattache le moi à une terre et à un passé¹. L'« étoile » (03) comporte elle aussi une idée de permanence: la sphère des étoiles fixes se trouve être, dans la tradition poétique qui prolonge une ancienne cosmologie, celle de l'éternité (du *non-temps*).

Le caractère unique de ces termes est souligné, dans le cas de l'étoile, par le qualificatif « seule » et, d'une manière générale, par l'idée d'appartenance à *Ego* conçu comme un individu². L'abolition de la tour et la mort de l'étoile correspondent à une chute dans le temps non orienté, éclaté en une succession d'instantanés non enchaînés, de la mélancolie.

L'affirmation de l'identité déceptive résonne, au début du poème, comme un constat d'échec. *Ego* ne parvient plus à penser son existence autrement qu'en fonction d'un destin négatif. La conscience mélancolique, qui n'est plus insérée dans le temps de la Nature ou de la race — où tout est à la fois souvenir et promesse — se trouve coupée du passé (« la tour abolie ») et de l'avenir (« ma seule étoile est morte »). La seule permanence pensable alors consiste dans la négation de tout devenir: *Ego* se découvre prisonnier d'une durée figée (il est dans la « nuit » du tombeau), condamné à une pseudo-essentialité qu'expriment trois adjectifs substantivés comportant le sème *manque*.

¹ Rappelons le passage suivant du *Voyage en Orient*: « Il me semble, depuis quelque temps, que je vis dans un siècle d'autrefois ressuscité par magie; l'âge féodal m'entoure avec ses institutions immobiles comme la pierre du donjon qui les a gardées. » (II, p. 422.)

² Contrairement à celui des espèces naturelles, le contexte de la race n'exclut pas la notion d'individu. L'individu peut tenir son unicité soit de son appartenance à une lignée distincte de toutes les autres, soit de son caractère d'être non comparable.

Adresser une prière à une morte, comme le fait *Ego* en Q2, cela revient à postuler la nature itérative des moments d'une succession: la prière est un déni de l'*irréparable tempus*. L'acte et le contenu de la prière expriment, de manière redondante, un même message. Mais la réintégration est-elle possible? S'il est vrai que $V_1 \rightarrow V_2$, il suffirait, pour réparer la perte (en soi irrémédiable) de O_1 de récupérer O_2 !

LE GROUPE DES TERCETS

Le parallélisme des vers 01 et 09

Les tercets comportent un énoncé interrogatif suivi de trois énoncés assertifs que nous désignerons par e_1 , e_2 , e_3 . Les limites de e_1 et de e_2 coïncident avec celles du vers, e_3 s'étend sur toute la dernière strophe.

La question liminaire du système des tercets met en cause les certitudes négatives de la première strophe du sonnet en transformant une affirmation catégorique « Je suis » (01) en une alternative dubitative « Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron? » (09). La ressemblance positionnelle de 01 et de 09 est exploitée sémantiquement: ces deux vers initiaux de système de strophes développent, en le modulant, le motif de l'identité. A l'image de l'aliénation définitive, par laquelle s'ouvre le discours du Desdichado, succède celle d'une conscience hésitant entre une double, voire une quadruple identité possible. Le progrès est certain: s'interroger sur son *être*, après l'avoir défini comme un *n'être pas*, équivaut à neutraliser momentanément le oui et le non; la question de l'identité apparaît comme un moyen terme entre l'affirmation négative et l'affirmation positive; sans nier la possibilité de l'identité, on ne dit pas pour autant qui l'on est. Le lien entre le sujet et le prédicat demeure en suspens, une distance s'est creusée entre *Ego* sujet et *Ego* objet de la question. A une telle dichotomie de la conscience et de soi-même, à l'intérieur de l'interrogation réflexive, se superpose un redoublement de la

question elle-même: Suis-je l'un ou l'autre? (étant entendu que la conjonction « ou » possède ici une valeur disjonctive).

Dès le début des tercets, le problème de l'identité change de nature; il ne se pose plus, comme en Q1, en termes de continuité, selon l'axe du temps linéaire, mais en termes de similitude: affirmer son être ce n'est plus produire un certificat de filiation mais se découvrir, en dehors de toute continuité historique, semblable à un modèle antérieur, indépendamment des situations relatives dans la succession chronologique des époques. Tout se passe comme si, dès ce point du discours, on postulait une permanence indépendante de l'enchaînement des instants.

Les changements de l'histoire conservent bien sûr leur caractère d'irréversibilité, mais ils n'affectent plus ni l'ordre de l'univers ni l'identité des individus. Que l'on envisage l'ère antique ou l'ère féodale, on observe les mêmes structures du monde et de la personne: tel est le sens du parallélisme des deux paires de figures masculines destinées à illustrer l'existence, dans le contexte païen comme dans le contexte chrétien, d'une même opposition fondamentale. La relation Amour / Phébus (ou Lusignan / Biron) jouit d'un statut non temporel. Pour être il n'est plus nécessaire d'appartenir à une lignée ininterrompue mais il faut constater, dans sa propre histoire, la présence d'un événement déjà vécu autrefois par un héros mythique ou légendaire. Ainsi toute idée de relation avec le passé n'est pas absente des tercets: les énoncés qui servent de « réponses » à la question de 09, *e1*, *e2*, *e3*, se réfèrent tous à un épisode antérieur de la vie d'*Ego* susceptible de conditionner l'identification avec Amour, Phébus, Lusignan ou Biron.

Dans chacun de ces trois épisodes se trouve impliqué un être féminin au moins. Ce qui fonde la ressemblance d'*Ego* avec un modèle antérieur, c'est précisément une relation amoureuse. La lecture des tercets nous aidera à saisir la nature de l'interdépendance (déjà apparue en 05) de l'identité et de l'amour. L'identité du héros ne semble plus dépendre directement de la possession d'un objet, O, mais de l'établissement d'un rapport avec un être féminin. Le poète décline son identité en confessant un

amour vécu où il reconnaît l'actualisation, dans le temps, d'un modèle non temporel.

Les correspondants féminins des quatre noms propres du vers 09

Dans le contexte de notre analyse, les figures masculines de 09 devraient renvoyer à un récit, mythique ou légendaire, où la fonction du héros serait analogue à celle d'*Ego* dans les micro-récits que sont *e1*, *e2*, *e3*. C'est ainsi qu'à la série des quatre noms propres masculins de 09 correspond, terme à terme — si l'on tient compte d'une inversion dans l'ordre des apparitions — la série des quatre noms communs féminins (précédés d'un article défini au singulier qui en fait des équivalents de substantifs non comptables). *PQRS* (Amour, Phébus, Lusignan, Biron) sont les partenaires de *pqrs* (sainte, fée, syrène, reine). La pertinence et la portée d'une telle mise en corrélation ne peut apparaître qu'au terme d'une description du système d'oppositions que ces lexèmes sont chargés de manifester.

La division du vers 09 en deux parties égales fonctionne comme la subdivision des six derniers alexandrins en deux tercets: le premier et le second hémistiche de 09 (contenant chacun deux figures masculines: *PQ* et *RS*) sont séparés comme *T1* et *T2* (où figurent respectivement *rs* et *pq*) par trois points de suspension. La relation *PQ / RS* : : *pq / rs* doit avoir son correspondant sur le plan sémantique: cela revient à dire qu'il existe une homologie entre les corrélations *dieux + antiquité / humains + féodalité* et *monde des morts / monde des vivants*. En effet, les axes *féodalité / antiquité* et *vivants / morts* rendent compte, respectivement, de l'articulation interne des quatrains et de celle des tercets.

S'il est vrai que les quatre noms propres masculins dénotent quatre histoires amoureuses, celles-ci entrent nécessairement dans un système de relations tel qu'elles s'opposent (*P* ou *Q*; *R* ou *S*) et se ressemblent (*P* et *R*; *Q* et *S*) deux à deux. Autrement dit, 09 met en jeu deux types de relations amoureuses, *p1* et *p2*, qu'il convient de définir.

Procédons du plus au moins évident. Amour et Lusignan peuvent être associés chacun à une histoire d'amour caractérisée par la disparité « ontologique » des partenaires (le fils de Vénus aime Psyché, une humaine; un humain aime une sirène, Mélusine) et par la présence d'un tabou dont le respect est la condition *sine qua non* de l'union¹. Le trait commun aux amours de Phébus et de Biron (ρ2) n'est pas immédiatement repérable: le critère de sélection faisant défaut, on ignore comment opérer un choix parmi les aventures attribuées au dieu musagète ou les nombreux Biron de l'histoire ou de la littérature. Posons, par hypothèse, que l'affirmation « Je suis Biron » possède, dans notre contexte, une valeur non équivoque; un tel énoncé signifierait: « J'ai aimé comme Biron (S) une reine (s) et non comme Lusignan (R) une sirène (r).

Notre tâche consiste donc à définir le prédicat « être amoureux de la reine » (ρ1) dans son rapport avec son correspondant « être amoureux d'une sirène » (ρ2). Le recours à l'histoire ou à la légende peut nous y aider sans que nous devions justifier l'énoncé du poème par la découverte d'un Biron amoureux d'une reine.

Tous les Biron que nous connaissons sont nobles; trois d'entre eux sont amoureux:

— celui dont le destin est associé, dans *Promenades et Souvenirs*, à Marie de Loches: « Célénie [...] chantait et racontait les vieilles

¹ Dans le ms *Eduard*, Nerval glose le mot « fée » (v. 14): *Mélusine ou Manto*; un passage des « Confidences de Nicolas » nous révèle un écrivain attentif aux analogies mythiques par-delà les renversements symétriques des rôles: « Cependant la dame à la mule verte ne paraissait pas; tout à coup la maîtresse de la maison, qui était sortie un instant de la salle, revint près de Nicolas et lui dit à l'oreille: « Vous avez plu... je suis contente de voir ce bonheur arriver à un garçon de notre pays. Seulement, résignez-vous, il y a une condition... Vous ne la verrez pas! C'est bien assez d'avoir vu déjà sa mule verte. »

Le lendemain matin, Nicolas se réveilla dans une des chambres de la maison. Le rêve avait disparu. C'était l'histoire de l'Amour et Psyché retournée: Psyché s'était envolée avant l'aurore, l'Amour restait seul. » (II, p. 1050.)

légendes du pays: [...] Henri IV et Gabrielle, Biron et Marie de Loches, [...] » (I, p. 167); pour notre part, nous n'en savons guère plus à son sujet;

— Biron de *Peines d'amour perdues*: trompé par un masque, fait, par erreur, la cour à une princesse;

— le lord poète anglais que désigne sans équivoque la graphie « Byron » du ms *Eluard*.

Byron n'a pas été amoureux d'une reine, mais de sa demi-sœur. Si l'on s'en tenait à lui, ρ_1 pourrait signifier « être amoureux de sa sœur ». Rien ne s'oppose, en effet, à ce que la « sainte » du dernier vers, partenaire de Phébus, ne soit, en vertu de la correspondance Q-q, la sœur du dieu, Artémis. L'adjectif « saint », et, par extension, le substantif correspondant, n'est pas réservé, dans le vocabulaire nervalien, au seul contexte chrétien. Dans un texte déjà utilisé par Richer (Richer, 63, p. 571), le poète recourt à cet adjectif pour qualifier Diane-Artémis: « Diane la vierge sainte, figure à demi idéale, à demi vivante ».

Les traits qui assurent le lien métaphorique de Phébus et de Byron sont au nombre de trois: *poète, solaire, amoureux de sa sœur*. Il reste à comprendre pourquoi Nerval a retenu la graphie « Biron » et quel rapport il peut y avoir entre les deux formulations de ρ_1 : « être amoureux de la reine »; « être amoureux de sa sœur ».

Dans certains cas on écrit, au siècle dernier, « Biron »¹ pour « Byron », de sorte que ces deux graphies sont dans une relation privative en faveur de la première. Par son nom, par sa qualité de seigneur, Byron se rattache à l'« ancienne et illustre famille française de Gontaut »; une même infirmité renforce encore l'effet de l'homonymie qui rapproche « le boiteux » maréchal de France, et le poète anglais claudiquant.

Le renvoi à un référent unique est-il nécessaire pour définir la valeur du lexème « Biron » du vers 09? En un sens, on peut souscrire à la conclusion de N. Rinsler: « Nerval est non seulement Biron, mais tous les Birons [...] le Biron de Shakespeare

¹ Sous la plume de Nerval, aux pages 37 et 39 des *Inédits*.

et le Biron de Richard n'excluent pas les autres » (Rinsler 61, p. 406).

De même que ρ_1 et ρ_2 correspondent à deux types de relations, PQRS qui sont les acteurs chargés de dénoter ces relations, renvoient non à des individus, mais à des classes d'amoureux: c'est à cette condition même que la question du vers 09 possède un sens. Ceci dit, il ne suffit pas, pour définir la valeur du lexème paradigmatique « Biron » de l'identifier avec un personnage de l'histoire ou de la littérature. Tout se passe en effet comme si ces personnages étaient les figures en expansion du même acteur. La relation d'ordre est telle qu'on ne peut remonter inductivement des personnages au nom: d'une certaine façon, le nom, avec tout ce qu'il implique, est pensé comme antérieur aux individus qui le portent: c'est à ce titre qu'il apparaît comme une figure du destin.

On ne peut arrêter la valeur de ρ_1 , sans définir la nature de l'opposition ρ_1 / ρ_2 . Celle-ci se retrouve ailleurs dans l'œuvre de Nerval, en particulier dans *Sylvie* dont une variante évoque le conflit opposant deux figures aimées, l'une céleste, il s'agit d'Adrienne, l'autre terrestre, Sylvie:

O nuit! j'en ai peu connu de plus belles: je ne sais pourquoi, dans les rêveries vagues qui m'étaient venues par moments, deux figures aimées se combattaient dans mon esprit: l'une semblait descendre des étoiles et l'autre monter de la terre. La dernière disait: Je suis simple et fraîche comme les fleurs des champs; l'autre: Je suis noble et pure comme les beautés immortelles conçues dans le sein de Dieu... (I, p. 1268.)

et dans *Promenades et Souvenirs* où Célénie, la nixe, est opposée à Héloïse, la jeune fille qui est à l'image de Léonore d'Este ou de la petite fille d'Auguste, Julie:

On me fit descendre en secret dans une chambre où la figure d'Héloïse était représentée par un vaste tableau. Une épingle d'argent perçait le nœud touffu de ses cheveux d'ébène, et son buste étincelait comme celui d'une reine, pailleté de tresses d'or sur un fond de soie et de velours. Eperdu, fou d'ivresse, je m'étais jeté à genoux devant l'image; une porte s'ouvrit, Héloïse vint à ma rencontre et me regarda d'un œil souriant.

— Pardon, reine, m'écriai-je, je me croyais le Tasse aux pieds

d'Eléonoré, ou le tendre Ovide aux pieds de Julie!... (I, pp. 138-139.)

Ces rapprochements nous incitent à poser l'homologie $\rho 1 / \rho 2$: : étoile (b1) / fleur (b2) au niveau figuratif, et $\rho 1 / \rho 2$: : *céleste* + *ordre socio-culturel / terrestre* + *ordre naturel* : : O_1 / O_2 .

Nerval aime à confronter la Princesse et la Sirène. En 1848 lorsqu'il propose au public français la traduction de quelques poésies de Heine, il place, de manière significative, côte à côte, en tête de son choix, *Le chevalier Olaf* et *Harald Harfagar*, deux romances dont le rapprochement a pour effet de mettre en corrélation deux thèmes folkloriques: le héros suborneur de la fille du roi, la sirène.enchanteresse dans les bras de qui s'endorment les souvenirs d'un seigneur banni de vie et de mort. Voici le résumé que Nerval propose de ces ballades dans son « Introduction »:

Le *Buch der Lieder* (Livre des chants) contient plusieurs ballades où, malgré l'accent railleur, palpète la vie intime des temps passés. *Le Chevalier Olaf* se fait remarquer par le plus habile mélange de grâce et de terreur. Cela est charmant et cela donne froid dans le dos. — Olaf a séduit la fille du roi; il faut qu'il l'épouse pour légitimer sa faute, mais il doit payer, la noce achevée, sa hardiesse de sa tête! [...] Quel tableau grandiose et fantastique que celui du roi *Harald Harfagar* endormi au fond de la mer dans les bras d'une ondine amoureuse, et qui tressaille lorsque les vaisseaux des pirates normands passent au-dessus de sa tête! (Heine, pp. 50-51.)

La conquête du pouvoir suppose un mariage avec la reine ou la princesse: caractéristique de nombreux récits populaires, le lien qui unit le mariage et la prise du pouvoir n'est pas étranger à la mythologie nervalienne. *Horus* fournit un exemple de la rivalité qui oppose le vieux et le jeune dieu en rapport avec la haine ou l'amour de la Déesse: Isis consacre la victoire de l'« esprit nouveau » sur « le roi des hivers » en revêtant pour Horus « la robe d'hyménée »¹.

L'association, fréquente chez Nerval, de la relation de rivalité avec le motif du double prouve l'interdépendance des motifs

¹ Expression empruntée à Chénier (*La Jeune Tarentine*); le texte de Nerval porte « la robe de Cybèle ». Cf. à ce sujet notre interprétation d'*Horus*, et plus particulièrement les pages 254-257.

de l'amour et de l'identité-puissance. L'autre fait peser sur *Ego* une double menace: il est à la fois ravisseur d'identité et d'amour; il parvient à ses fins — il s'impose pour *le vrai* — dans la mesure où il réussit à se faire aimer. Ainsi que le montrera l'analyse d'*Artémis*, « être aimé » équivaut, dans l'œuvre de Gérard, à « être reconnu » comme personne individuelle ou, en termes figurés, comme roi:

*Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?...*

Le héros du « Roi de Bicêtre », le mélancolique Raoul Spifame, « suzerain sans seigneurie », double noir de Henri II, est jaloux, jaloux de Diane de Poitiers (un prénom bien nervalien!), la maîtresse du roi, *sa* maîtresse.

L'hypothèse en vertu de laquelle l'amoureux de la reine est en même temps le rival du roi apporte la pièce qui manquait encore à l'établissement du système des quatre personnages du neuvième vers. Les paires — de dieux ou d'humains — sont entre elles comparables en vertu de l'opposition interne *ordre socio-culturel* / *ordre naturel* propre à chacune d'elles et que nous avons déjà invoquée pour rendre compte de la corrélation ρ_1 / ρ_2 : si, dans le cas d'Amour-Lusignan, la distance qui sépare les amants est d'ordre *ontologique*, dans celui de Phébus-Biron (où les partenaires appartiennent au même niveau cosmique: un dieu aime une déesse ou un seigneur une reine), l'obstacle qui s'oppose à l'union s'exprime en termes *sociologiques*: *inceste* ou *mésalliance* sont le résultat d'un excès ou d'un défaut de parenté. Les deux prédicats « être amoureux de sa sœur », « être amoureux de la reine », signifient — à une modalité près — la même chose, à savoir que la société interdit le mariage pour des raisons inverses et complémentaires, la femme aimée se trouvant — à un point de vue culturel — trop proche ou trop lointaine de son prétendant.

L'« Histoire du Calife Hakem » (1847) reprend en l'enrichissant la thématique du « Roi de Bicêtre » (1839); on y retrouve associés les motifs du rival et du double, mais combinés avec ceux de l'amour incestueux et de la mésalliance. Nous renon-

cerons à discuter ici la question de savoir si l'inégalité sociale de Yousouf, le fellah, et de la princesse Sétalmulc, se double ou non d'une disparité ontologique. L'amour de la princesse se confond-il avec l'amour d'une divinité et, dans le passage suivant, le mot « péri » est-il ou non employé métaphoriquement:

— Ce que tu éprouves, répondit l'étranger, je le sens aussi, et je vais te dire ce que je n'ai pas même osé m'avouer jusqu'ici. Tu as une passion impossible, moi j'ai une passion monstrueuse; tu aimes une péri, moi j'aime ... tu vas frémir... ma sœur! et cependant, chose étrange, je ne puis éprouver aucun remords de ce penchant illégitime; j'ai beau me condamner, je suis absous par un pouvoir mystérieux que je sens en moi. (II, p. 363.)

$\rho 1$ et $\rho 2$ possèdent donc ce trait en commun que la relation amoureuse s'établit entre des partenaires séparés selon une certaine hiérarchie, celle des êtres ou celle des classes sociales. Le mariage suppose une médiation dont les amants (ou du moins l'un d'eux) sont les bénéficiaires, mais qui, en tant que telle, met en péril l'existence (fondée sur la présence de niveaux hiérarchiques discrets) de l'ordre — cosmique ou social — dans lequel elle s'opère. A l'intérieur des récits envisagés, l'impossibilité du mariage révèle l'incompatibilité des aspirations individuelles et des nécessités sociales ou naturelles: le mariage se trouve, en effet, toujours associé à un tabou ou à un interdit.

Dans le cas de $\rho 1$, l'interdit correspond à un contrat négatif accepté par les membres d'une collectivité et qui conditionne le système des échanges sociaux: les amants doivent préalablement braver cet interdit pour instaurer leur union, témérité accomplie au risque de « perdre la tête », au double sens — attesté par l'emploi figuré de cette expression dans différentes langues — de la *décapitation* et de la *folie*. Etre dieu, être roi ou rien: la quête de l'identité exclut tout moyen terme. L'échec, comme le triomphe, ne peut être que total; ou bien le héros conquiert à la fois la Princesse et le trône, ou bien il périt décapité, comme les prétendants d'Hippodamie, dans la légende grecque. Décapitation et folie sont les figures comparables dans le code physique ou psychologique, de la destruction de soi, de la perte de l'identité.

Hakem est enfermé — à tort ou à raison — au Moristan; il doute parfois de lui-même (II, pp. 379-381); Yousouf est soumis, pour sa part, à l'épreuve d'une décapitation fictive (II, p. 390).

Ceci posé, nous ne demeurerons pas indifférent au fait que trois Birones aient perdu la tête, au sens propre: Armand (1524-1592) eut la sienne emportée par un coup de canon; Charles, son fils (1562-1602) mourut décapité (le 31 juillet 1602) tout comme, en 1793, Armand Louis, connu sous le nom de Lauzun.

De manière inverse, le tabou apparaît, dans le cas de p_2 , comme un contrat négatif interindividuel passé entre les partenaires de la relation amoureuse et que ceux-ci s'engagent à respecter pour que dure leur union; tout se passe comme si le mariage d'êtres appartenant à des niveaux ontologiques différents ne pouvait se réaliser qu'au prix de l'ignorance consentie par le partenaire humain de la véritable nature de celui ou de celle qu'il aime. Toute transgression est aussitôt sanctionnée — sans intervention extérieure — par la séparation des amants.

La conjonction élective des termes complémentaires de la relation amoureuse, homme et femme — disjoints selon l'axe des êtres ou celui des classes sociales — semble en contradiction avec l'ordre de la culture ou avec l'ordre des êtres naturels.

En épousant la princesse, le héros contrevient aux règles qui régissent les échanges sociaux mais accomplit en même temps une sorte d'exploit qui le hausse au rang suprême; parallèlement le héros qui s'unit à la sirène accède d'une certaine manière à un niveau de réalité d'habitude interdit aux humains.

p_1	interdit	contrat négatif social	violation préalable nécessaire	décapitation ou folie
p_2	tabou	contrat négatif inter-individuel	transgression finale à éviter	séparation des amants

La problématique du temps

Dans les tercets, *Ego* explore son passé en quête d'une identité

qu'il pourrait proclamer en dépit de sa condition présente et sans contradiction avec le constat négatif du premier quatrain. Il se place, par conséquent, dans la perspective d'une durée authentique où le présent plonge ses racines dans le passé et, par symétrie, contient les promesses de l'avenir.

En Q1, le présent du narrateur apparaît coupé à la fois du passé et de l'avenir; Q2 réserve l'avenir en le plaçant dans la dépendance de « toi » — la morte — dont on ne sait toutefois si elle entendra la prière qui lui est adressée, si elle assurera, ou non, la répétition salvatrice d'un procès déjà accompli jadis: la réponse étant suspendue, en premier lieu, à la question de savoir si une distance infranchissable ne sépare pas les vivants des morts.

La durée interromptue par la chute de la tour et la mort de l'étoile qui vouent le héros au temps arrêté du tombeau, n'appartient pas au même contexte que la durée reconstruite dans les tercets: dans ce dernier cas, *Ego* tente de se définir par rapport à son histoire personnelle, sans tenir compte de la place que celle-ci occupe à l'intérieur de l'histoire collective, puisque aussi bien la société, dans la dépendance de laquelle se trouverait la princesse vivante, ne peut fonctionner comme destinataire de l'aimée morte!

L'affirmation (ou la négation), dans les quatrains, de l'être du héros est corrélatrice de la possession (ou non) d'un *Objet*: dans les tercets, l'identité se définit, sans référence à une telle possession, par rapport à certains épisodes de l'existence passée. Les énoncés e1, e2 et e3 situent chacun un événement vécu par rapport à une forme de permanence: le baiser de la reine dont l'effet se prolonge jusque dans le présent; le séjour dans la grotte où la sirène n'a cessé de nager; la descente aux enfers qui témoigne de la survie de la femme sous les aspects de la sainte et de la fée.

Ego interroge sa mémoire non pour y déceler un très aléatoire enchaînement des moments, mais pour y repérer, de manière sélective, les situations où il s'est trouvé autrefois en relation avec un être féminin. Dans le contexte des temps modernes — celui du spleen — distinct à la fois du moyen âge féodal où l'individu se réalise dans une perspective dynastique et de l'âge d'or

païen où l'homme participe de plein droit à la totalité essentielle du monde, seule la relation amoureuse se révèle constitutive du moi.

Défaire ainsi la chaîne des instants et désolidariser de leur contexte immédiat les moments d'une existence, quand il s'agit de les comprendre, n'a de sens que si on remplace les relations de contiguïté et de succession par des relations de ressemblance et de différence. Combinée avec une opération de pensée qui consiste à projeter des faits choisis dans des ensembles paradigmatiques non perceptibles au niveau de l'expérience immédiate, l'anamnèse assure une certaine intelligibilité du vécu; elle ne permet pas de découvrir un sens aux enchaînements de l'existence, mais, partant d'un système de signification, elle descend jusqu'aux événements pour les *informer*.

Ouverte tant que dure l'existence, la chaîne des instants se présente à la conscience qui les considère comme une succession indéfinie et non ordonnée de contenus hétérogènes: elle ne comporte aucune signification lisible. Impuissant à intervenir directement dans le déroulement de l'histoire collective, à changer les événements passés de sa propre vie, le héros s'emploie à créer du sens, à percevoir son existence dans une perspective de destin.

Replacée à l'intérieur d'une durée, la situation d'aliénation actuelle n'est plus nécessairement irréversible: peut-être n'est-elle qu'un moment particulièrement douloureux et critique d'une histoire qui par ailleurs finit bien? On saisit mieux, ainsi, le mouvement, en apparence contradictoire, qui porte, dans *El Desdichado*, de l'expression d'un échec actuel à celle d'une victoire passée: rien ne s'oppose, en droit, à la réitération de la fonction *liquidation du manque*. *Ego* ne se définit plus uniquement par rapport au manque actuel: au sein du non-être (lié au non-avoir, à la dépossession de l'objet) il est possible de déterminer, en fonction de l'*avoir fait* une identité conçue comme promesse d'être.

Le temps n'est jamais pensable qu'à partir d'un principe achronique qui lui est étranger: la séquence, indéfiniment répétée, d'un nombre fini de positions dans le contexte fermé de la Nature (temps circulaire du monde antique); la race qui se réalise dans

la lignée, au sein de la perspective culturelle (temps linéaire du monde féodal); les modèles mythiques enfin, qui permettent de constituer des classes ou des types de héros; ni liés par la proximité du sang, ni impliqués dans une séquence régulièrement répétitive, les héros se définissent par rapport à un champ donné de comportements et de modes d'être.

Le narrateur considère, du moins provisoirement, sa propre existence comme un roman, un roman inachevé dont on ne perçoit pas encore la fin: toutefois, avant même la fermeture du récit, avant de savoir si le héros sera ou non réintégré, il est possible de dire à quel type de récit et donc de héros on a affaire.

Ego a-t-il reçu un témoignage d'amour de la reine, a-t-il « rêvé dans la grotte où nage la syrène », il se définit par là comme le héros de l'une des deux classes d'histoires amoureuses. Le texte dédicace « A Alexandre Dumas » qui sert de prologue aux *Filles du Feu* fait allusion à une semblable transmutation du vécu qui, sans changer de qualité ou de nature, accède tout à coup au niveau de l'intelligible:

Une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour pour une étoile fugitive qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j'ai pleuré, j'ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. Puis un rayon divin a lui dans mon enfer; entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j'ai saisi le fil d'Ariane et, dès lors, toutes mes visions sont devenues célestes. (I, p. 158.)

Amour, Phébus, Lusignan et Biron sont des figures arbitrairement choisies parmi beaucoup d'autres pour leur valeur paradigmatique: elles ont en commun avec *Ego* d'appartenir à telle ou telle classe de héros. Dire qui il est, cela revient, pour le narrateur, soit à déclarer son appartenance à un certain type d'amoureux, soit à affirmer une similitude avec l'un des termes *P*, *Q*, *R* ou *S*. La connaissance de l'identité du héros moderne est fondée sur une relation de ressemblance mais ne dépend pas d'une impossible identification avec une divinité de la mythologie antique ou avec un personnage de la féodalité. Contrairement

à ce que tel exégète a pu croire, ni le sort de Biron ni celui de Lusignan, par exemple, ne sont pertinents pour décider si *Ego* est en droit d'espérer ou non en une réintégration. Le fait de savoir qui il est ne saurait obliger *Ego* à penser son existence inachevée en fait comme accomplie en droit: tout au contraire, il ne peut se réaliser, en tant qu'individu, qu'à l'intérieur d'une durée où la solidarité des instants n'est pas assurée au détriment de devenir.

La question de la double identité

Nous avons toujours présupposé que la quête de l'identité devait nécessairement aboutir. Or e_1 et e_2 (10, 11) attribuent à *Ego* — en dehors de toute chronologie — deux identités inconciliables. Corrélatrice de l'ambivalence de la femme — qui se manifeste aussi bien comme reine que comme sirène — la dualité d'*Ego* risque (s'il est vrai que la liquidation du manque présuppose l'existence préalable d'une identité) de proroger indéfiniment la situation d'aliénation décrite dans le système des quatrains. On ne peut courir deux destins à la fois: jouir de deux identités c'est n'en avoir aucune, au lieu d'additionner les deux chances de salut, on les gâche l'une et l'autre.

L'opposition *ordre de la Culture* / *ordre de la Nature* (plus exactement: (*culture* // *nature*) / (*culture* U *nature*)) qui fonde l'articulation des isotopies de Q1 et de Q2, se retrouve dans les tercets où elle fournit le contenu de la corrélation ρ_1 / ρ_2 , mais elle ne joue pas le même rôle dans l'un et dans l'autre des systèmes de strophe: elle sert, dans un cas, à décrire la différence qui sépare le moyen âge nordique et l'antiquité méridionale, dans l'autre, à établir leur ressemblance.

Dans la mesure où une même distance sépare Amour et Phébus, divinités de la mythologie antique, et les représentants de la légende féodale, Lusignan et Biron, l'opposition *ordre de la Culture* / *ordre de la Nature* apparaît comme indépendante de toute définition spatio-temporelle: elle se retrouve, sous des formes diverses, à toutes les époques de l'histoire et sous toutes les latitudes, dans les contextes antique, féodal et même moderne.

Bien qu'elles aient en commun d'opposer *Culture* et *Nature*, les corrélations O_1 / O_2 et ρ_1 / ρ_2 , sous cet angle homologue, ne sont point entièrement comparables. La relation des objets et celle des relations diffèrent l'une de l'autre comme relation d'ordre et relation de complémentarité: pour recouvrer l'irréversible O_1 , il est nécessaire et suffisant de retrouver O_2 tandis que pour résoudre l'antinomie de ρ_1 et de ρ_2 il convient de surmonter la contradiction des ordres naturel et culturel. En termes plus figuratifs: un *objet* peut être substituable à un autre, mais non une *identité*; ou encore, s'il est possible de penser les époques de l'Histoire comme s'engendrant selon un ordre de succession qui ramène finalement à l'origine, il n'en va pas de même pour les moments de l'existence individuelle où le temps n'apporte pas avec lui la résolution d'une dichotomie essentielle, indépendante du devenir.

Le poème s'articule en fonction d'un argument (*culture | nature*) et d'une opération (*disjonction | conjonction*); nous pouvons en proposer la formule suivante:

$Q1$ (*culture || nature*) | $Q2$ (*culture U nature*) : :

$\underbrace{[(e1 || e2) \simeq (Q1 || Q2)]}_{T1} / \underbrace{[(e3) \simeq (Q1 U Q2)]}_{T2}$

L'ARTICULATION DES QUATRAINS ET DES TERCETS

L'on constate que chaque tercet reprend le contenu des deux quatrains, mais que $T1$ est disjonctif comme $Q1$, et $T2$ conjonctif comme $Q2$. Il nous reste à montrer qu'une telle description du sonnet possède une valeur intégrante et rend compte du détail de la manifestation linguistique.

La légende de Mélusine qui fournit le lien de « Lusignan » avec la « syrène », a servi d'indice pour interpréter le système des huit acteurs (*PQRS, p qrs*) des tercets. Le rapport « Biron » – « reine » résulte, pour sa part, d'une construction, mais nous en trouvons une confirmation, au niveau phonique déjà, dans

l'effet anagrammatique qui unit le nom de « Biron » et l'énoncé du vers 10 :

(BIRON) MON FRONT est Rouge encoR du Baiser de la Reine

Séparés par un point-virgule, unis par une rime en écho renversée, 10 et 11 recomposent, à l'échelle du vers, et dans le même ordre de succession, le diptyque formé par les deux premières strophes. Les choix lexicaux satisfont apparemment aux mêmes conditions :

— chacun des substantifs de *e1* renvoie au domaine de l'humain à l'exclusion de toute référence à la nature ou au cosmos; au contraire, en *e2*, *Ego* est défini dans sa relation à la grotte et à un être féminin qui est la figure anthropomorphe de l'eau (*e1* / *e2* : : Q1 / Q2 : : absence / présence d'éléments naturels);

— le contraste *e1* / *e2* conserve les oppositions *élévation* (*ouranien*) / *profondeur* (*chthonien*) et *extériorité* / *intérieurité* subsumés par la corrélation des isotopies culturelle et naturelle. En particulier, les quatre termes « front », « tour », « rêve » et « cœur » renvoient à un système de contenus fondés sur ces mêmes catégories: le front et la tour appartiennent à l'ordre physique (*extériorité*) et comportent le sème *élévation* qu'ils projettent dans le code anatomique ou dans le code architectural; le rêve et le cœur (par métonymie) renvoient à l'ordre du psychique (*intérieurité*); le trait *profondeur* ne leur est pas directement associé mais est fourni par le contexte: il est manifeste dans la grotte (10) qui correspond à l'espace médiateur de la terre et de l'eau, du Pausilippe et de la mer d'Italie (06)¹.

La corrélation strophique Q1 / Q2 : : *temps non récurrent* (dont la continuité peut être interrompue) / *temps répétitif* (la permanence de l'ailleurs autorise la répétition) se trouve reproduite à l'échelle du vers: *e1* concerne la situation présente d'*Ego* (Q1 / *e1* : : situation négative / situation positive) : : discontinuité / continuité préservée : : « abolie », « morte » / « encor ») et s'oppose à *e2* qui évoque la présence d'*Ego*, autrefois, dans l'espace italien.

¹ Un lien géographique est attesté, dans *Octavie*, entre la montagne et la grotte (I, p. 289).

Enfin, si l'on définit l'isotopie de $e1$ par le message amoureux, on peut poser l'existence d'un parallélisme plus précis qui relierait $e1$ à $e1$. On doit s'interroger du même coup sur l'éventualité d'un couplage des énoncés correspondants, $e2$ et $e2$, positionnellement comparables (ils coïncident avec le vers terminal de strophe) et examiner la pertinence d'une homologie $e1 / e2 : e1 / e2$.

La corrélation de $e1-e2$ avec $e1-e2$

On montre sans trop de peine que $e1$ et $e2$ s'articulent intérieurement en fonction des termes ω , μ , ν , qui ont déjà servi à établir le parallélisme de $e1$ et de $e2$; et que les relations entre les termes d'indice 1 et ceux d'indice 2 sont conservées quand on passe de $e1$ à $e1$ ($\omega1$, $\mu1$, $\nu1$, homologue à $\omega1^*$, $\mu1^*$, $\nu1^*$), et de $e2$ à $e2$ ($\omega2$, $\mu2$, $\nu2$, homologue à $\omega2^*$, $\mu2^*$, $\nu2^*$). Le « front » ($\omega1^*$) — ainsi mis en correspondance fonctionnelle avec le « luth constellé » ($\omega1$) — porte la marque, la rougeur ($\mu1^*$) du baiser ($\nu1^*$), manifestation, dans le langage gestuel, de la relation amoureuse.

De même que $\mu1$ et $\nu1$ ont en commun le trait *absence de lumière*, $\mu1^*$ et $\nu1^*$ comportent l'un et l'autre le trait *présence de la couleur*. Cette double référence au domaine du visible est lexicalisée, dans le cas de μ , par un adjectif, « noir » (04), « rouge » (10); elle apparaît de manière plus indirecte pour $\nu1$ où elle dépend de la racine *melas* de « mélancolie » et pour $\nu1^*$ où nous l'admettons, par hypothèse, en vertu de la chaîne métonymique reconstruite *baiser-lèvres-rougeur*.

Lumière et couleur sont les deux dimensions complémentaires du visible; située sur un plan figuratif, la corrélation *lumière / couleur* permet d'articuler — dans *El Desdichado* — deux sortes d'oppositions: selon l'écriture de Greimas, *s* vs *-s* (*présence / absence de lumière*) et *s* vs non *s* (*rougeur / verdure*).

Au vers 08, l'alliance des termes complémentaires, « rose » et « pampre », est codée implicitement en termes chromatiques: ces deux végétaux correspondent au rouge et au vert. Bien que couplé avec $e2$, $e2$ ne retiendra pas le trait *conjonction*, caractéris-

tique des isotopies de Q2 et de T2, mais non de T1. Aussi, dans le premier tercet, les traits *rougeur* et *verdeur* se trouvent-ils dissociés par la distance qui sépare les domaines disjoints de la *reine* (e1) et de la *sirène* (e2). Explicitée dans la version du *Mousquetaire*, la couleur de la sirène est induite, dans le texte de 1854, par la forme générale du sonnet.

L'opposition dans le code visuel *absence de lumière* / *présence de couleur* (caractéristique de la relation e1 / e1) a pour correspondant, sur le plan narratif, la corrélation *perte de l'objet-femme* (« étoile morte ») / *permanence de la relation avec la femme* (« rouge encor »).

e2 est constitué par la présence simultanée, dans un même espace, de deux termes à la fois distincts et semblables : composants de la texture même du décor, le pampre (μ 2) et la rose (ν 2) mêlés préfigurent l'union du couple.

Ego rêvant et la sirène nageant se sont trouvés autrefois ensemble dans l'intimité chthonienne et nocturne de la grotte (ω 2*). Les procès de la nage et du rêve fournissent l'élément comparatif, en raison de l'analogie que la langue et la tradition poétique reconnaissent entre l'eau et les rêves : on se plonge dans une rêverie ; selon la belle image d'Aubigné, les ressuscités émergeront des eaux de la mort comme d'un songe :

Comme un nageur venant du profond de son plonge,

Tous sortent de la mort comme l'on sort d'un songe.

(*Les Tragiques, Jugement*, v. 675-676.)

Ces deux activités impliquent le concept de *passage*, dans la mesure où elles supposent, l'une et l'autre, selon l'isotopie physique ou psychique, l'abolition de toute discontinuité avec le milieu : le rêve ou la rêverie sont un vagabondage de l'esprit qui se laisse porter comme le corps du nageur. Si la langue s'y était prêtée, Nerval aurait pu dire : « J'ai rêvé dans la grotte où et comme nage la sirène. »

Créature mixte, la sirène se confond parfois avec l'élément dont elle est la figure anthropomorphe, alors que les images du rêve ou de la rêverie sont la manifestation du « monde des Esprits ». Les romantiques, et particulièrement Nerval, conçoivent le rêve comme un moyen d'entrer en communication avec un

domaine normalement interdit aux humains¹. Rappelons le début d'*Aurélia*:

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclairc peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres; le monde des Esprits s'ouvre pour nous. (I, p. 359.)

Le couplage de « pampre » et de « syrène » dépend de la présence non explicite mais construite du trait *verdeur*; il se confirme à un double point de vue, syntaxique et paradigmatique: ces deux substantifs fonctionnent l'un et l'autre comme sujet du verbe au présent d'une subordonnée introduite par « où »: par contraste avec la rose et *Ego*, qui paraissent étrangers au terme ω , le pampre appartient (par définition) à la treille et la sirène se rattache sans difficulté au contexte de la grotte.

Nous attribuerons donc les désignations $\mu 2^*$ et $\nu 2^*$ respectivement à la sirène nageant et à *Ego* rêvant: contrairement au soleil noir et au front rouge qui sont l'emblème noologique de la mélancolie ou à la rougeur du front, qui est la marque physique de l'amour, $\mu 2^*$ n'est ni le signe, ni la conséquence de $\nu 2^*$.

μ et ν sont tantôt dans une relation de dépendance ($e1$, $e1$) tantôt dans une relation de complémentarité ($e2$, $e2$). Corrélativement, la relation à ω est figurée soit en termes d'intériorité, comme *présence dans*, soit en termes d'extériorité, comme *présence sur*. Les images de 08 et de 11 ne se recouvrent pas point par point; on ne saurait interpréter la présence simultanée de la sirène et d'*Ego* dans la grotte en termes d'*alliance* sans oublier du même coup la complémentarité des énoncés juxtaposés, $e1$

¹ La grotte est déjà par elle-même un lieu secret — elle est dite « fatale aux hôtes imprudents » (V, 07) — et donc sacré et divin.

et $\epsilon 2$, qui reflète, à travers les figures féminines évoquées à la rime, la complémentarité de $\rho 1$ et de $\rho 2$.

Le vers 08 ($\epsilon 2$) exprime la conjonction de termes discrets complémentaires appartenant à la classe des végétaux: « rose » (rouge) U « pampre » (vert) : : *ouranien* U *chthonien*;

le vers 10 ($\epsilon 2$) situe dans une relation de concomitance les procès complémentaires (rêver / nager : : *psychique* / *physique*) de médiation de l'*humain* et du *non humain* selon la visée continue du passage. *Ego* dont le rêve réalise la communication de l'âme avec les Esprits, la sirène, dont le corps est le lieu où l'élément prend figure humaine, bien qu'appartenant à des niveaux ontologiques différents, s'inscrivent dans la classe fonctionnelle des médiateurs.

Les similitudes structurelles de $\epsilon 2$ et de $\epsilon 2$ que nous venons de décrire n'excluent pas l'existence d'autres couplages: par exemple, les premier et second hémistiches de 11 renvoient respectivement à 05 et à 08, les vers extérieurs, positionnellement comparables de Q2. Les mots « tombeau », « treille » et « grotte » (repris, au second hémistiche de 11 par « où ») désignent la classe des espaces englobants; moyen terme, la treille manifeste, selon notre description, le terme complexe *nature* U *culture* dont les constituants se retrouvent, disjoints, dans les figures associées à la nuit, la grotte et le tombeau (« J'ai rêvé dans la grotte »¹ et « Dans la nuit du tombeau »).

Le parallélisme grammatical n'est pas moins frappant: le premier hémistiche de 11 contient, comme 05, un verbe au passé composé (le second du sonnet) et un complément de lieu introduit par « dans », tandis que le second hémistiche est caractérisé, à l'imitation de 08, par la présence d'un présent duratif à l'intérieur d'une subordonnée relative commençant par « où ».

Disposons les séquences de manière à rendre les parallélismes évidents:

Dans la nuit du tombeau	toi qui m'as consolé
dans la grotte	J'ai rêvé [...]

¹ Les versions du *Mousquetaire* et du manuscrit Lombard proposent même « dormi » au lieu de « rêvé ».

Et la treille où le pampre à la rose s'allie
la grotte où nage la syrène

$\rho 1$ et $\rho 2$ reformulent en termes de relation, dans les tercets, l'opposition *Culture / Nature* manifestée dans les quatrains en termes d'objets. Aux deux espèces d'objets (O_1 et O_2) correspondent deux types de héros, c'est-à-dire deux sortes d'identité. Les énoncés $e1$ et $e2$ apportent une réponse aux questions posées en 09; ils témoignent d'un savoir que l'on pourrait formuler ainsi: « J'appartiens à la classe des héros définis par l'une des relations $\rho 1$, $\rho 2$ »; mais les énoncés de T_1 sont encore l'expression linguistique d'un acte de communication situé sur le plan du vécu dont le contenu est lui-même un savoir.

La corrélation dénommée plus haut (p. 56) *parole d'Ego / parole des choses* réapparaît sous la forme *échange / médiumnité* (ou *dialogue / voyance*); $e1$ et $e2$ juxtaposent en effet deux types de communication caractérisés par les conditions spécifiques de réalisation:

— l'échange implique l'existence de deux partenaires humains en relation intersubjective, pouvant assumer tour à tour les rôles d'émetteur ou de récepteur; la communication suppose l'existence d'un message constitué par un ou plusieurs signes (le baiser est un symbole du code gestuel exprimant l'amour) autonomes;

— les voies de la connaissance médiumnique impliquent toujours une certaine identification du connaissant et du connu. L'axe *émetteur / récepteur* perd alors sa pertinence. Le « message », pour autant qu'on puisse parler de message en l'absence d'un système de signes discrets, n'a aucune réalité physique indépendante de l'acte même de la communication avec lequel il se confond.

A ces deux types de communication se trouvent corrélées deux modalités de la victoire sur le temps: la *permanence* (dans la perspective du temps linéaire; V_1) et la *répétition* (dans celle du temps circulaire; V_2).

Expression, dans le langage gestuel, de la communication amoureuse, le baiser laisse une marque; la rougeur est l'indice d'un affect, mais, par son caractère durable, elle devient l'icône

d'une relation d'amour qui résiste à l'usure temporelle, voire à l'épreuve de la mort.

La répétition est possible en vertu de la stabilité, implicitement postulée, des propriétés du monde et des qualifications du héros. Dans la mesure où la Nature se conjugue toujours au présent (« où nage la syrène ») et où « qui a pu pourra », rien n'empêche qu'*Ego* ne pénètre à nouveau dans l'enceinte de la grotte: litotiquement indiqué en 11, le motif du franchissement victorieux associé à celui de la réitération est explicité en 12: *Ego* a franchi à deux reprises le seuil de la mort:

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron.

A la réintégration conçue comme possession d'un objet à double face (O_1, O_2) modalisé comme a, b et c ($a1\ b1\ c1$ et $a2\ b2\ c2$) correspondent deux identités possibles sous-tendues par l'existence d'une relation amoureuse ($p1$ ou $p2$) dont dépend la communication de l'objet: après celle de $c1$ et de $c2$, il est possible de repérer, dans les tercets, les transformations de $a1, a2$ (objet-pouvoir) et de $b1, b2$ (objet-vouloir).

L'« Histoire du Calife Hakem », à laquelle nous nous sommes déjà référé, développe les deux réalisations complémentaires de $p1$: *inceste* et *mésalliance*. Sétaïmulc refuse l'union endogamique proposée par son frère en même temps qu'elle offre à Yousouf l'union exogamique. Dans chacun des cas, le mariage aurait pour effet la communication d'un pouvoir de type $a1$: un fellah serait installé sur le trône du Calife, le Calife se verrait assuré de l'avènement d'un « dieu définitif », selon l'expression même de Nerval:

« [...] Mon amour n'a rien des impuretés terrestres. Ce n'est pas la volupté qui me pousse vers ma sœur, bien qu'elle égale en beauté le fantôme de mes visions; c'est un attrait indéfinissable, une affection profonde comme la mer, vaste comme le ciel, et telle que pourrait l'éprouver un dieu. [...] Des scènes qui se passaient avant l'apparition des hommes sur la terre me reviennent en mémoire, et je me vois sous les rameaux d'or de l'Eden assis auprès d'elle et servi par les esprits obéissants. En m'unissant à une autre femme, je craindrais de prostituer et de dissiper l'âme

du monde qui palpite en moi. Par la concentration de nos sangs divins, je voudrais obtenir une race immortelle, un dieu définitif, plus puissant que tous ceux qui se sont manifestés jusqu'à présent sous divers noms et diverses apparences! » (II, p. 363.)

La légende d'Amour et de Psyché, celle de Mélusine, associent également mariage et communication d'un pouvoir (a2) dont le bénéficiaire est le partenaire humain. Unie à son amant inconnu et divin, la jeune princesse grecque accède, par la vertu de cet amour — avant les épreuves et l'apothéose finales — à un monde surhumain et s'attire, de ce fait, la jalousie de ses sœurs. La prospérité de Lusignan est conditionnée par le respect du tabou qui assure la permanence du lien conjugal. L'auteur du roman de *Mélusine*, Jean d'Arras, rapporte, au début de son récit, l'aventure d'un chevalier épris d'une fée qui fournit sous une forme schématique, le noyau de l'histoire de Lusignan:

Gervaise propre nous met en exemple d'un chevalier nommé Rogier du Chastel de Rousset, en la province d'Auxci, qui trouva une faee et la vult avoir a femme. Elle s'i consenty par tel convenant que jamais nue ne la verroit. Et furent grant temps ensemble, et croissoit le chevalier en grant prospérité. Or advint, grant temps après, que la dicte faee se baignoit. Il, par sa curiosité, la vult veoir, et tantost la faee bonta sa teste dedens l'eaue et devint serpente, n'oncques puis ne fu veue, et le dit chevalier declina petit à petit de toutes ses prosperitez et de toutes ses choses (p. 4.)

Justifions ces recours à des textes étrangers à *El Desdichado*. Fourni en Q2, le rapport qui relie union amoureuse et communication de l'objet n'est plus explicité dans le tercet où, par contre, les noms propres désignant les acteurs sont autant de renvois à des histoires d'amour. Il ne saurait être question, dans les derniers vers, de la communication effective du *pouvoir*, pour cette bonne raison qu'il n'y est nulle part fait état d'une union consommée. En un sens, le « mariage » reste à accomplir; le discours d'*Ego* a pour but de montrer que les conditions de la

réintégration se trouvent remplies quand celles du dialogue entre un vivant et une morte le sont.

La femme comme sujet de l'échange

Ce qui est valorisé, dans les tercets, c'est la relation avec la femme et non sa possession: nulle part la femme n'y est présentée comme un objet en circulation: quoi de plus marginal, du point de vue de la « consommation sexuelle », par exemple, que les situations évoquées dans les énoncés *e1*, *e2*, *e3*? Bien que définie par son appartenance à l'un des ordres complémentaires, culturel ou cosmique, la femme n'entre pas comme objet dans le circuit des échanges sociaux ou naturels puisque, au contraire, nous l'avons vu, *p1* et *p2* se réalisent en dépit de l'ordre social ou cosmique.

L'analyse des sept occurrences lexicalisées de l'acteur féminin nous permet de décrire, en partie au moins, les contenus du concept FEMME impliqués par *El Desdichado*.

La manifestation « toi » (05) s'oppose à l'ensemble des autres occurrences comme *pronom* + *personne* + *non dual* à *substantif* + *non-personne* + *dual*. Désigné par un pronom de deuxième personne le « toi » se trouve, par définition, dans une relation de dialogue, ou, de manière plus générale, d'échange avec *Ego*: il ne remplit donc pas la fonction d'*objet* (dans la terminologie actantielle); par contre, il apparaît comme le *destinateur* possible d'un objet dont une des modalités est précisément la femme objet du désir: la possession de la fleur rendue par l'aimée morte doit compenser la perte figurée par la disparition de l'étoile (03).

Les tercets contiennent quatre figures anthropomorphes de la femme qui se subdivisent en deux groupes selon qu'elles se rattachent au monde des vivants (T1) ou à celui des morts (T2).

Les six occurrences « étoile », « fleur », « reine », « syrène », « sainte » et « fée » s'organisent donc à l'intérieur de deux réseaux taxinomiques semblables et articulés comme *V1* et *V2*.

FEMME						
personne			« toi »			
non-personne	V ₁			V ₂		
	non humain	humain		non humain	humain	
		monde des vivants	monde des morts		monde des vivants	monde des morts
« étoile » « reine » « sainte » « fleur » « syrène » « fée »						

Par sa position, la figure non duale de la femme devrait résoudre en elle une partie au moins des oppositions qui articulent en système les autres occurrences. Destinataire de la prière d'*Ego*, et destinataire éventuel de *O₂*, la femme apparaît à la fois comme partenaire d'un échange (destinataire + destinataire) et comme médiateur: bien que morte, elle seule peut apporter la vie — entendue comme vigueur — à *Ego*. Objet dont on déplore la perte (03) ou dont on souhaite la possession (07), la femme est son propre destinataire; elle ne peut être ni ravie ni donnée. Pour nous en tenir au contexte de l'échange, où la corrélation *Destinataire* / *Objet* est pertinente, la femme a toujours le choix entre se donner ou se refuser.

Le second tercet, strophe de conclusion et de synthèse

Selon la formule générale posée plus haut (p. 75), le dernier tercet sert à conjoindre les relations conjonctive et disjonctive opposées dans le reste du sonnet. T2 devra apparaître comme un ensemble de termes complexes définis sur les axes jusqu'ici dégagés. Pour le montrer, il suffit d'établir qu'effectivement T2: [V₁ U V₂ : : p₁ U p₂]. La phrase qui recouvre le système des tercets embrasse les thèses (e1 et e2 respectivement couplés avec Q1 et Q2) et la synthèse (e3 qui cumule les propriétés de e1 et de e2).

T2 occupe une position externe par rapport au sonnet, comme Q1, et la seconde place dans le système des strophes, comme Q2; en tant que dernière sous-unité du discours il remplit la fonction rhétorique de la conclusion: il comporte des références à chacune des unités précédentes. Conclusion « logique » du sonnet, T2 ne semble pourtant pas, à première vue, pouvoir fonctionner comme conclusion narrative: en effet, la double victoire d'*Ego* sur les enfers est chronologiquement antérieure au constat négatif par quoi débute *El Desdichado*. Si Q1 correspond à la phase d'aliénation, T2 ne peut désigner sans autre la séquence de réintégration finale du héros. « Cris » et « soupirs » sont en effet, dans le code auditif, les deux modalités expressives (*extravertie* et *introvertie*) de la distance, qui sépare une morte d'un vivant. On verra pourtant que, dans l'économie générale du discours d'*Ego*, l'évocation terminale de la victoire passée conditionne le succès à venir. Inachevé de fait, le destin du *Desdichado* est accompli en droit.

Syntaxiquement et positionnellement disjoint des quatrains, T2 s'inscrit dans leur suite: la succession Q1 → Q2 → T2 correspond à une médiation progressive des pôles de la vie et de la mort: la séparation des amants est absolue et définitive en Q1; le dialogue et la communication sont souhaités en Q2 et la communication établie, dans un sens, en T2. La parenté thématique du second tercet et des quatrains est indexée au niveau phonico-conventionnel: un effet d'assonance unit la première rime, A, en *-lé* et la dernière, e, en *-fée*. La correspondance de la dernière strophe avec chacun des quatrains s'établit selon des modalités distinctes: manifeste au point de vue de la forme de l'expression entre T2 et Q1, elle est perceptible avant tout à celui de la forme du contenu, entre T2 et Q2.

« Achéron », « tour à tour », « lyre », renvoient chacun à un terme correspondant de Q1 avec lequel ils entretiennent une relation paronymique ou lexicale:

— « Achéron » et « Aquitaine » sont deux noms propres trisyllabiques commençant par /ak/; *Ego* se définit par rapport à eux comme « Prince » ou comme vainqueur. Par transitivité, « Achéron » se rattache à « Italie » (06) dont nous connaissons

le couplage avec « Aquitaine » et qui se trouve également à la rime. Ces trois noms propres appartiennent au lexique géographique et comportent une connotation aquatique qui, dans le cadre du sonnet, semble être un trait pertinent;

— il en va de même pour « tour à tour » et « tour abolie ». La lexie complexe « tour à tour » contient l'homophone masculin de « tour » (féminin) tandis que, par jeu de mot, elle comporte les traits *circularité* + *répétition* caractéristiques de V_2 ; elle consiste dans la répétition d'un substantif dont les premiers sens sont « ligne courbe fermée ou le mouvement qui la décrit » et elle désigne une alternance ou une succession répétée; « tour abolie » s'oppose donc à « tour à tour » comme *négation définitive d'une dimension spatiale* / *affirmation d'une modalité alternative du temps*. L'alternance autrefois instantrée traduit, dans l'ordre du temps, le motif de l'alliance, exprimé au présent et dans l'ordre de l'espace, en 08;

— susceptibles de s'opposer comme *médiéval* et *antique*, « luth » et « lyre » sont l'un et l'autre des instruments à cordes pincées, symboles de la poésie; les syntagmes « lyre d'Orphée » et « luth constellé » occupent chacun une place terminale (les quatre dernières syllabes) dans un vers qu'un enjambement relie au vers suivant.

Etant donné ces couplages, on peut songer à interpréter e3 comme appartenant à la classe des images qui ont trait à l'objet-savoir et aux modalités de sa communication; dans le cadre de notre modèle du sonnet, il devrait représenter la synthèse de e1 et de e2.

Comparons pour commencer

[...] — *et mon luth constellé*
Porte le Soleil noir de la Mélancolie. .

et

Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Egalement dysphoriques, « soupirs de la sainte », « cris de la fée » et « soleil noir de la Mélancolie », ces images expriment la distance qui sépare les amants, relativement au partenaire

vivant (en termes cosmiques et selon le code visuel) ou à la morte (en termes humains et dans le code auditif).

Ce changement de référence (à *Ego*; à la défunte) s'inscrit dans l'opposition plus générale, *référé à Ego* / *non référé à Ego* caractéristique de la corrélation $Q1 / Q2 :: V1 / V2$; il se manifeste encore par rapport à l'instrument de musique qu'un adjectif possessif de première personne place dans la dépendance du narrateur ou qu'un complément du nom désigne comme appartenant à Orphée (« mon luth » / « la lyre d'Orphée »); de réflexive qu'elle était en $e1$, l'activité poétique devient, en $e3$, transitive.

Le contenu dysphorique du vers 14 s'inscrit dans un contexte de tonalité euphorique; le héros-sujet a victorieusement franchi la distance qui sépare les vivants des morts. T2 articule en les ordonnant (conformément au rapport de subordination syntaxique qui lie leurs énoncés) deux sortes d'activités: l'activité de médiation (*médiumité*) — qui renvoie à $e2$ — et l'activité d'expression (*échange*) qui se rattache à $e1$; celle-ci présupposant celle-là.

Sur un point au moins, le contenu de T2 n'est pas incompatible avec les négations de Q1. Le passage répété du pays des vivants au monde des morts ne rétablit pas, entre *Ego* et *Tu*, la communication interrompue par la mort de la femme.

Le motif de la médiation rattache $e3$ au type de communication caractéristique de $V2$: on retrouve, dans le dernier énoncé du poème, les propriétés structurelles que nous avons décrites à propos des vers 08 et 11. L'image développée en $e3$ reproduit en effet le système de relations à trois termes $\omega2$, $\mu2$, $\nu2$. Tout comme la treille ($e2$) et la grotte ($e2$), les enfers (dont l'Achéron est une synecdoque) appartiennent au paradigme des espaces chthoniens; ils comprennent les termes complémentaires $\nu2'$ et $\mu2'$ (la sainte et la fée), dont l'un est, par nature, étranger au milieu, et l'autre, pour ainsi dire, « autochtone ».

Cette structure de type $e2$ est à son tour prise en charge par un procès métalinguistique de type $e1$. La relation de présupposition $V1 \rightarrow V2$ se vérifie à nouveau puisque l'ensemble $\omega2$, $\mu2'$, $\nu2'$ constitue le terme $\nu1'$ de la structure $\omega1'$, $\mu1'$, $\nu1'$.

La lyre, $\omega 1'$, symbolise l'acte poétique qui associe expression et contenu: le signifiant, $\mu 1'$, figurativement situé sur ω , correspond aux chants modulés et alternés désignés par un verbe, et le signifié $\nu 1'$, constitué par $\omega 2'$, $\mu 2'$, $\nu 2'$.

« lyre »		chants		$\nu 1'$
$\omega 1'$		$\mu 1'$		
			$\omega 2'$	
		< enfers >		$\mu 2'$
				« cris de la fée »
				$\nu 2'$
				« soupirs de la sainte »

Codée en termes de *lumière* pour $e1$, de *couleur* pour $e1$, la parenté du signifiant et du signifié correspond ici au caractère également dysphorique des chants (les poèmes d'*Ego*) et des expressions vocales (mais non linguistiques) de la douleur des femmes.

Assumés par la parole chantée et mélodieuse, cris et soupirs se chargent toutefois d'un message de consolation: la dernière strophe d'*El Desdichado* illustre les vertus salvatrices de la poésie. Au fond de sa détresse, le poète peut encore charmer sa douleur; privé de l'étoile, de la tour, il conserve le luth et, dernier recours contre la Mélancolie, le chant mélancolique. Mais si, en Q1, la forme poétique assume à elle seule la fonction euphorisante, il en va autrement en T2 où la substance même du discours comporte une promesse de bonheur. Par rapport à $e1$ et à $e2$, le dernier énoncé marque un progrès vers l'unification qui conditionne le salut.

Les deux types de relations amoureuses ($p1$ et $p2$) et les identités qui leur sont corrélatives, jusque-là disjoints, se trouvent interprétés, en T2, comme des termes complémentaires conjoints. Les souvenirs auxquels renvoient 10 et 11 demeurent distincts: un point-virgule sépare les deux énoncés indépendants $e1$ et $e2$, aucune coordonnée ne permet de situer l'un par rapport à l'autre, selon les dimensions du temps et de l'espace, ces deux événements vécus. Dissociées *in vita*, les figures culturelle et naturelle de la femme, se trouvent réunies *in morte* à l'intérieur d'un même procès et d'un seul énoncé. Le motif de l'alternance de termes complé-

mentaires à l'intérieur d'une totalité (T2) se substitue à celui de l'alternative de termes contradictoires non ordonnables (T1): il sert à transposer sur l'axe temporel le motif de l'alliance paradisiaque de la rose et du pampre (08). A cette différence près, toutefois, qu'au niveau des acteurs — et non plus du décor — les termes conjoints sont du même genre; *Ego* et toi demeurent séparés: la treille attend toujours le couple qui l'habitera.

En vertu de l'isomorphisme des séries d'acteurs, masculins et féminins, au terme complexe $p \cup q$ doit correspondre un équivalent masculin $P \cup Q$. Modèle du poète, Orphée est un personnage légendaire susceptible de manifester la synthèse des propriétés d'Amour et de Phébus¹: il cumule en effet, les fonctions de médiateur et de poète et sa légende combine les motifs de l'interdit (comme limite préalable) et du tabou (comme limite terminale) caractéristiques de p_1 et de p_2 .

Une telle interprétation suppose que la disjonction des vivants et des morts soit pensée en termes socio-ontologiques: celui qui meurt va hanter une zone cosmique disjointe de la nôtre et il se voit intégré à une société nouvelle où règne un roi des ombres. L'amant qui se propose de ramener celle qu'il aime à la vie se trouve, par conséquent, dans la nécessité de surmonter un double obstacle: il apparaît comme un ravisseur qui cherche à imposer une union excessivement exogamique² et, en cas de réussite, comme le bénéficiaire d'un mariage assorti du tabou lié à la présence chez les humains d'une créature de l'*au-delà*.

Nerval a pu être frappé par la double peine qui sanctionne, dans la légende, l'échec d'Orphée: Eurydice disparaît, comme Mélusine, et le poète, déchiré par les Ménades, subit encore la décapitation habituellement réservée au prétendant audacieux.

Il ne saurait être question de proposer ici une interprétation du mythe d'Orphée, contentons-nous de nous interroger sur la

¹ Un ami de Nerval, A. Houssaye, invoque Orphée en ces termes: « Fils d'Apollon, l'Amour a créé ton génie » (*Les Confessions*, p. 296).

² La rivalité avec le roi se mue alors en une rivalité avec un dieu. Ce dernier motif sera repris dans *Artémis*.

fonction sémantique d'un récit dénoté par un nom propre à l'intérieur du système du sonnet.

Cinquième nom propre de personne des tercets, « Orphée » se distingue d'« Amour », « Phébus », « Lusignan » et « Biron » qui occupent des positions syntaxique et conventionnelle différentes. Sujets d'une quête dont les moyens (la lyre) et l'objet (la femme morte) sont comparables, le poète moderne et le chantre antique sont l'un et l'autre des médiateurs entre le monde des vivants et celui des morts; ils s'opposent pourtant par le succès différent de leur entreprise.

Le nom d'Orphée est associé au motif de la quête manquée. La deuxième partie d'Aurélia commence par ces mots: « Une seconde fois perdue! » auxquels l'épigraphie placée en tête du chapitre fournit le contexte « Eurydice! Eurydice! ». Dans le *Voyage en Orient*, Orphée nous est explicitement décrit comme un héros malheureux qui a échoué deux fois dans les épreuves auxquelles il était soumis. Voici un passage du récit placé dans la bouche d'un savant berlinois:

« Orphée eut encore moins de succès que Moïse; il manqua la quatrième épreuve, dans laquelle il fallait avoir la présence d'esprit de saisir les anneaux suspendus au-dessus de soi, quand les échelons de fer commençaient à manquer sous les pieds... Il retomba dans le canal, d'où on le tira avec peine, et au lieu de parvenir au temple, il lui fallut retourner en arrière et remonter jusqu'à la sortie des pyramides. Pendant l'épreuve, sa femme lui avait été enlevée par un de ces accidents naturels dont les prêtres créaient aisément l'apparence. Il obtint, grâce à son talent et à sa renommée, de recommencer les épreuves, et les manqua une seconde fois. C'est ainsi qu'Eurydice fut perdue à jamais pour lui, et qu'il se vit réduit à la pleurer dans l'exil. » (II, pp. 226-227.)

Cette citation nous permet de saisir l'effet de sens lié au motif de la répétition: au contraire d'Orphée qui échoue à deux reprises, *Ego* est un héros heureux qui a réussi deux fois la traversée périlleuse de l'Achéron. La répétition de la victoire comme celle de la défaite connote le caractère définitif du succès ou de l'échec. Surmonter par deux fois une épreuve c'est manifester

clairement que la victoire n'est pas le fruit d'un accident, d'un concours de circonstances favorables, mais l'application d'un pouvoir et d'un savoir, d'un réel *savoir-faire*.

Tout euphorique qu'elle soit, la dernière strophe ne coïncide pas avec la liquidation du manque: la victoire sur l'Achéron est en effet postérieure à la mort de la femme (puisqu'il s'agit de retrouver celle-ci dans l'au-delà) et antérieure à la situation aliénante qui en découle. *El Desdichado* s'achève sur un suspense et la fin du discours ne signifie pas la réintégration d'*Ego* qui dépend, en définitive, du succès de la prière formulée au cinquième vers.

La dernière strophe n'inverse pas le signe de tous les contenus de Q1, mais celui de quelques-uns seulement. Rien n'y signale, par exemple, la communication ou la possession de l'*Objet*, dont la perte, indiquée dans les quatrains, est corrélative de l'aliénation. La relation interindividuelle avec la femme morte n'est pas plus réalisée en T2, où le chant poétique a pour contenu la séparation des amants, qu'en Q1. Ces réserves faites, T2 est à Q1 comme l'affirmation à la négation:

Q1 / T2 : : non-héros / héros : : irréversibilité / réversibilité du temps : :
aliénation / intégration à la société.

A l'énoncé dysphorique d'une disjonction actuelle répond le rappel euphorique d'une conjonction accomplie autrefois et ailleurs. Au vers 12, les motifs de la *répétition* et du *passage* donnent son contenu à celui de la victoire: Si la traversée est l'indice du pouvoir d'*Ego*, la répétition de cette traversée connote la permanence de ce pouvoir: en d'autres termes, elle est le gage de l'identité héroïque d'*Ego* (niée en Q1) dans la perspective d'une succession linéaire des instants. Il n'est pas question, en e3, pour le héros, de répéter indéfiniment un exploit qui est la condition nécessaire, mais non suffisante du salut;

— appliqué à l'axe *vie / mort*, le motif du passage correspond à la négation de l'irréversibilité du temps, dans la double perspective de l'histoire individuelle et collective. Se rendre vivant au pays des morts, cela revient, en quelque sorte, à projeter dans l'espace (en synchronie) la dimension du temps (la dia-

chronie), afin de retrouver ailleurs ceux qui ont vécu *autrefois*. Tel est le sens que Nerval attribue à l'aventure de Faust qui parcourt deux fois la distance séparant les vivants des morts et renouvelle, à l'époque de la Renaissance, la quête d'Orphée¹:

Pour lui, comme pour Dieu sans doute, rien ne finit, ou du moins rien ne se transforme que la matière, et les siècles écoulés se conservent tout entiers à l'état d'intelligences et d'ombres, dans une suite de régions concentriques, étendues à l'entour du monde matériel. Là, ces fantômes accomplissent encore ou rêvent d'accomplir les actions qui furent éclairées jadis par le soleil de la vie, et dans lesquelles elles ont prouvé l'individualité de leur âme immortelle. Il serait consolant de penser, en effet, que rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence, et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle, visible par les yeux de l'âme, synchronisme divin, qui nous ferait participer un jour à la science de Celui qui voit d'un seul coup d'œil tout l'avenir et tout le passé. (*La Vie des Lettres*, pp. 13-14.)

Coupé de la réalité culturelle des ancêtres, chassé du paradis naturel, le héros moderne, amoureux à la fois de la reine féodale et de la sirène antique, résout de manière originale l'opposition de l'être et du devenir. Sous-jacente à la quête de l'épouse morte, nous découvrons la nécessité impérieuse de concilier *temps* et *non-temps* par une voie qui ne doive rien à l'idée d'une Nature semblable à elle-même dans la succession toujours répétée de saisons identiques (V₁) ou de la race perpétuée, expression du *même* dans la coulée de l'histoire (V₂).

Pour échapper à la solitude mélancolique, à l'aliénation, il faut compenser la rupture des liens qui unissaient autrefois le moi à la communauté des ancêtres (02) et à la femme aimée (03). Dans la dernière strophe, le héros apparaît investi d'une sorte de fonction sociale: il n'assure pas la continuité d'une lignée, par contre, il établit une relation entre l'actualité labile de la vie

¹ La référence à Orphée est explicitée: « Il faut aller poser le pied solidement sur le monde ancien, prendre part à sa vie pour quelque temps et trouver les moyens de lui ravir l'ombre d'Hélène, pour la faire vivre matériellement dans notre atmosphère. Ce sera là presque la descente d'Orphée; [...] » (« Préface de *Faust* suivi du *Second Faust* »; *La Vie des Lettres*, p. 19.)

et la mémoire indéfectible de la mort. Il retrouve ainsi la communauté paradoxale des héros solitaires et victorieux¹.

Incomplète dans son expression, la victoire d'*Ego-Orphée* conditionne cependant le salut à venir; mais pour s'en apercevoir, le lecteur doit accomplir ce que nous pourrions appeler un acte de « métalecture », une opération achronique de mise en corrélation de deux unités non contiguës du discours. Métaphoriquement parlant, cela revient à appréhender le destin inachevé comme l'expression d'une structure achronique finie. En réunissant les fragments épars de la temporalité, le narrateur (Nerval comme n'importe quel lecteur qui assume le « Je » initial) parvient — malgré l'aliénation présente qui est un déni de la réussite — à lier le passé (exprimé en T2) au futur (visé en Q2); il constitue en durée les moments discrets du temps vécu. Le salut, dans ces conditions, ne consiste pas tant à changer le passé ou les circonstances actuelles, qu'à leur découvrir un sens.

Considérées séparément, les strophes d'indice 2, Q2 et T2, n'apportent aucune garantie de salut: le second quatrain consiste dans une requête dont on ne sait si même elle peut être entendue; le dernier tercet décrit une quête couronnée de succès mais qui n'a pas épargné au héros les affres de la mélancolie et de l'aliénation. La mise en corrélation de ces deux strophes, sans rien changer aux mots et aux énoncés, a pour effet de produire un *savoir* qu'isolément ni l'une ni l'autre ne comportent. Sans incidence directe sur le plan pratique du vécu, ce savoir bouleverse les perspectives du plan mythique: qu'importe, en un sens, l'aliénation actuelle si l'on est assuré du salut.

La communication de O₂, demandée en Q2, est réalisable moyennant l'existence, entre *Ego* et « Tu », d'une relation d'échange, elle-même fondée sur un contrat. Cette première condition semble réalisée: les partenaires se trouvent dans le rapport intersubjectif des personnes du dialogue qui reflète, dans l'ordre linguistique, la nature de la relation amoureuse établie

¹ Il en ira de même, nous le verrons, pour le héros du *Christ aux Oliviers*.

entre des termes susceptibles de fonctionner tour à tour comme destinateur et comme destinataire.

La nature contractuelle de la relation amoureuse est illustrée en *el* : on interprétera le baiser comme une figure du *mandement*, la rougeur du front comme l'indice de l'*acceptation* ou de la réciprocité. L'« étoile » est unique (02), la rougeur permanente (10) ; même la mort d'une des parties ne parvient pas à invalider le contrat. La fidélité *post mortem* conditionne, en droit, la prorogation du contrat, mais à quelles fins pratiques ? L'échange est-il encore possible entre un vivant et une morte ? Le dernier énoncé répond en partie à ce doute. Le voyage aux enfers, les cris et les soupirs modulés, témoignent de la réalité d'une survie individuelle dans un au-delà. Contrairement à l'affirmation implicite de Q1, la mort n'est pas la simple négation de la vie : un *passage* reste possible entre la nuit des morts et le jour des vivants.

En flagrante contradiction avec les affirmations négatives de la première strophe, la prière d'*Ego* trouve sa raison d'être dans l'action victorieuse, et passée, exprimée dans le dernier tercet : puisque le passage est possible, entre le monde des vivants et celui des morts, elle pourrait bien ne pas demeurer sans réponse. Non seulement elle n'est pas dépourvue de raison, elle apparaît encore comme la conséquence logique de l'exploit passé du héros. *Quête* et *requête* se présentent, dans le discours d'*Ego*, comme les phases solidaires d'une même action : l'échange de deux actes médiateurs complémentaires qui a pour but l'affirmation de la *Vie*.

A l'image d'Orphée, le Desdichado entreprend un voyage aux enfers pour rendre la vie à une morte. En modulant cris et soupirs sur la lyre du poète, il redonne une « existence visible » à la morte dont il assure ainsi la présence métaphorique au monde des vivants. En d'autres termes, il lui fait don d'un analogue culturel de la vie qu'elle a perdue.

A l'appui de cette lecture, nous invoquerons un passage de la *Préface* de *Faust* déjà citée et qui décrit le retour à la vie comme le résultat de la conjonction d'un signifié (l'âme qui informe, le *moule*) et d'un signifiant (les « éléments purs de la matière », le corps visible) :

Maintenant, serait-il possible d'attirer de nouveau ces âmes dans le domaine de la matière créée, ou du moins formulée par Dieu, théâtre éclatant où elles sont venues jouer chacune un rôle de quelques années, et ont donné des preuves de leur force et de leur amour? Serait-il possible de condenser dans leur *moule* immatériel et insaisissable quelques éléments purs de la matière, qui lui fassent reprendre une existence visible plus ou moins longue, se réunissant et s'éclairant tout à coup comme les atomes légers qui tourbillonnent dans un rayon de soleil? (*La Vie des Lettres*, p. 17.)

et un fragment d'*Aurélia* où le motif du cri est associé à celui de la présence d'une morte parmi les vivants:

Mais quelle était donc cette voix qui venait de résonner si douloureusement dans la nuit?

Elle n'appartenait pas au rêve; c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia...

J'ouvris ma fenêtre; tout était tranquille, et le cri ne se répéta plus. — Je m'informai au dehors, personne n'avait rien entendu. — Et cependant, je suis encore certain que le cri était réel et que l'air des vivants en avait retenti... Sans doute, on me dira que le hasard a pu faire qu'à ce moment-là même une femme souffrante ait crié dans les environs de ma demeure. — Mais, selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir... (I, pp. 384-385.)

« C'est nous, vivants, qui marchons dans un monde de fantômes »¹, la vie n'est pas la *Vie*, nous sommes « dans la nuit du tombeau »: rendre le Pausilippe, la mer d'Italie, la fleur et la treille, cette action n'a que l'apparence de la transmission d'un objet concret. En réalité, l'invocation de OS s'adresse à la femme médiatrice entre l'homme et la Nature. En réponse à la médiation *culturelle* répétée autrefois par *Ego*, « toi » devra, afin de fermer le circuit de l'échange, réitérer le don de la modalité *naturelle* de la *Vie*.

¹ Cette citation est empruntée au *Voyage en Orient*: « Il ne m'a pas suffi de mettre au tombeau mes amours de chair et de cendre, pour bien m'assurer que c'est nous, vivants, qui marchons dans un monde de fantômes. » (II, p. 67.)

Mettons en évidence la relation de complémentarité des contenus respectifs de Q2 et de T2:

Q2
 médiateur féminin:
 « toi » morte
 médiation à venir:
 répétition à accomplir
Ego retrouve la Nature
 vivante

T2
 médiateur masculin:
Ego vivant
 médiation passée:
 répétition accomplie
 « toi » retrouve une présence
 culturelle chez les vivants

A supposer, ce qui est plausible, que l'homme et la femme représentent la projection, dans l'isotopie des acteurs, de la corrélation *Culture / Nature*, culturaliser l'amante morte et lui demander une sorte de « naturalisation » équivalant à résoudre l'opposition fondamentale de départ V_1 / V_2 qui sert à articuler Q1 avec Q2. Autrement dit, la fonction de notre sonnet liminaire se confond avec celle que Greimas attribue au récit en général: « La médiation du récit consiste à « humaniser le monde », à lui donner une dimension individuelle et événementielle. Le monde se trouve justifié par l'homme, l'homme intégré dans le monde » (Greimas, 66, p. 213).

L'idée selon laquelle la relation amoureuse s'accomplit dans l'échange de deux médiations complémentaires permet de réinterpréter l'ordre de succession des trois énoncés des tercets: $e1 \rightarrow e2 \rightarrow e3$:: instauration du contrat entre *Ego* et la modalité culturelle de « toi » $\rightarrow$ qualification d'*Ego* et de la femme sous son aspect naturel comme médiateurs selon l'ordre psychique ou physique $\rightarrow$ médiation accomplie d'*Ego*.

Cette chaîne syntagmatique demeure ouverte; il lui manque pour être complète un énoncé $e4$ qui exprimerait la contre-prestation de la femme morte: alors seulement se vérifierait, sur le plan des actes, le caractère effectif de la relation d'échange idéalement posée par la fonction initiale du contrat. Toutes les conditions de l'accomplissement de l'action étant remplies, le narrateur s'abstient pourtant de décider: la requête sera-t-elle couronnée de succès? Alors le destin reflétera la cohérence d'une action complète conforme à une structure intemporelle; mais s'il

en va autrement, rien ne pourra arracher le héros malheureux au vertige du néant et du chaos.

LA NARRATIVITÉ D'EL DESDICHADO

Une certaine correspondance tend à s'établir entre notre analyse et les différentes fonctions du récit définies par Greimas:

$e1 + e2$	———	<i>épreuve qualifiante</i>	
$e1 + e3$	———	<i>épreuve principale</i>	QUÊTE
$e1 + Q2$	———	demande de reconnaissance ou attente de l' <i>épreuve</i> <i>glorifiante</i>	REQUÊTE

Postulant la durée du contrat et sa permanence, l'énoncé $e1$ correspond à l'expression synthétique des trois fonctions du *contrat* (dans la notation de Greimas, A1, A2, A3) habituellement distinguées dans la manifestation. Le second énoncé, $e2$, attribue un pouvoir médiateur à la femme et à *Ego*, les partenaires du couple entre lesquels doit avoir lieu la communication de l'objet *Vie*. L'échange entre une morte et un vivant présuppose, en effet, en raison de la double distance qui les sépare, ontologique et sociale, la possibilité d'une double médiation. La corrélation « J'ai rêvé » / « où nage la syrène » : : *médiation psychique* / *médiation physique*, que nous avons établie précédemment, se révèle homologue à celle des médiations majeures *culturalisation* / *naturalisation*. Les énoncés $e2$ et $e3$ sont entre eux dans une relation métaphorique, le premier préfigure la victoire réalisée dans le second. En effet, si *sommeil* / *mort* : : « grotte » / « enfers », la lecture correcte de $e2$ nous indique que la présence dans la grotte présuppose un franchissement périlleux de la limite, analogue à la traversée de l'Achéron. L'image de *Delfica*:

Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents

vient à l'appui de cette interprétation.

L'aliénation résulte d'une double rupture figurée, dans la perspective de l'histoire collective, par la fin du régime féodal (02), dans celle de l'histoire individuelle, par la mort de la femme (03).

Le héros tente de compenser l'effet aliénant de ces discontinuités par l'instauration d'une relation amoureuse élective et unique. Les histoires d'amour dénotées par les acteurs *PQRS* présentent l'ordre cosmique et social qui règle habituellement la circulation des femmes-objets, comme incompatible avec le projet du héros d'un amour réciproque entre deux partenaires égaux en droit.

L'épreuve principale, notée en **T2**, est normalement suivie de la liquidation du manque et doit être sanctionnée par l'épreuve glorifiante, objet de la requête exprimée dans le second quatrain. La réintégration représenterait un mariage avec une morte si l'on définit le mariage comme un contrat « consolidé » par la communication d'un objet — ici, la *Vie* (Greimas, 66, p. 196).

El Desdichado présente une particularité narrative dont il nous faut rendre compte en la justifiant d'un point de vue sémantique: ce que nous avons appelé *aliénation* se situe, chronologiquement parlant, après l'épreuve principale et avant l'épreuve glorifiante.

Même si rien ne peut faire que la morte revienne à la vie, que les époques révolues de l'antiquité ou de la féodalité renaissent en plein temps moderne, il se produit quelque chose entre le moment où le narrateur énonce **Q1** et celui où il profère **T2**; l'opération mnémonique organisée en discours exerce une action salvatrice: invalidant, en quelque sorte, la négation du début, elle substitue une croyance salvatrice à une croyance déceptive. Le vœu de Nerval s'est, partiellement du moins, réalisé:

Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu. (I, p. 435.)

De la même manière, dans *Aurélia*, vers la fin du récit, un rêve démasque une pseudo-vérité:

Elle marcha entre nous deux, et les prés verdissaient, les fleurs et les feuillages s'élevaient de terre sur la trace de ses pas... Elle me dit: « L'épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme; ces escaliers sans nombre, que tu te fatiguais à descendre ou à gravir, étaient les liens mêmes des anciennes illusions qui

embarrassaient ta pensée, et maintenant rappelle-toi le jour où tu as imploré la Vierge sainte et où, la *croyant morte*¹, le délire s'est emparé de ton esprit.[...] » (I, p. 408.)

Ces paroles de la « divinité de [ses] rêves » réparent l'effet de l'avertissement impersonnel qui a déterminé précédemment la crise de folie et la vision d'un *soleil noir*: « Quelque chose en moi me disait: « La Vierge est morte et tes prières sont inutiles » (I, p. 396). À défaut de pouvoir s'exercer sur le plan pratique du vécu, la transformation narrative s'opère sur le plan mythique du savoir. La croyance déceptive remplit, à l'égard d'*Ego*, la fonction du *traître*: elle consiste à représenter la mort comme une négation de la vie (*vie // mort*); inversement, l'organisation paradigmatique, dans les tercets, de l'expérience passée du héros affaiblit la relation de contradiction en relation de contrariété: la vie et la mort apparaissent comme les termes complémentaires de la Vie (*Vie: mort / vie*). La transmission effective de l'objet O₂ équivaldrait à reconnaître le héros et à démasquer corrélativement le *traître* (c'est-à-dire, ici, la croyance déceptive).

L'aliénation donnée pour définitive en Q1 n'est en réalité qu'une pseudo-aliénation: le néant est doublement le néant, parce qu'il n'existe pas! Ce qui était donné comme l'expression immuable d'une essence négative:

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé

n'est que le résultat d'une illusion.

« [...] un drame qui ne s'est pas encore dénoué, et qui pourtant est accompli déjà dans la pensée de son auteur»: tirée de la « Préface de *Faust* » (*La Vie des Lettres*, p. 18), cette étonnante formule est applicable à l'histoire du Desdichado. Toutes les conditions de la reconnaissance, du mariage, sont réunies, et pourtant, la communication effective de l'objet est laissée en suspens: trait chargé de rendre la situation paradoxale où se trouve un auteur héros de l'histoire-en-train-de-se-faire qu'il raconte.

¹ C'est nous qui soulignons.

ARTÉMIS

On est frappé, à la lecture d'*Artémis*, par la pauvreté — toute apparente — du langage: la syntaxe est fort simple, le texte ne comporte que quatre subordonnées (quatre relatives), les propositions assertives alternent avec les interrogatives et les impératives; de fréquentes répétitions limitent l'étendue d'un lexique par ailleurs courant (font exception: « *trémière* » et un nom propre, « Gudule »): les mots « ou », « seul », « sainte », « rose » et le radical du verbe aimer sont repris quatre fois chacun; dix-sept formes verbales renvoient à sept racines différentes; le verbe « être » revient huit fois, il est cinq fois employé dans l'expression « c'est ».

Les corrélations sémantiques sont, elles aussi, exprimées de manière particulièrement redondantes: première / dernière, premier / dernier et berceau / bière forment des paires homologues: les mots « première » et « dernière », qui se font écho à la rime, se trouvent encore opposés, à l'intérieur de 03, et conciliés, en 01, la Treizième étant une dernière dont on affirme qu'elle est « encor la première ».

Ces constatations ne diminuent en rien le sentiment qu'éprouve le lecteur de se trouver en face d'un message extrêmement riche; c'est que « la pauvreté en tropes lexicaux est contrebalancée par de somptueux tropes et figures grammaticaux » (Jakobson, 63, p. 244). *Artémis* fournit un bon exemple de « poésie de la grammaire »: les catégories grammaticales du genre, du nombre et de la personne fournissent les concepts qui alimentent la réflexion. La richesse d'un poème dépend moins de la rutilance des images ou d'une certaine abondance lexicale que du nombre des oppositions qu'il intègre dans son « équation générale ».

Le groupe des quatrains et celui des tercets

Partons de l'hypothèse que le découpage en groupes de strophes, strophes et vers délimite des unités fonctionnelles définissables au double point de vue de l'expression et du contenu. Cherchons à établir et à décrire les parallélismes qui assurent l'articulation de ces unités. La coïncidence, dans *Artémis*, des pauses prosodiques et syntaxiques est apte à faciliter notre tâche.

Entre les quatrains et les tercets, le lecteur perçoit une discontinuité dont il est tenté d'exagérer l'importance au détriment de l'unité du poème. Plusieurs traits assurent pourtant le parallélisme des strophes de même indice: les strophes d'indice 1 contiennent une interrogative à la deuxième personne du singulier, celles d'indice 2, une impérative à la deuxième du pluriel. Il y a donc lieu de poser une relation d'homologie $Q1 / Q2 : : T1 / T2$: : interrogative / impérative.

Toute relation de ressemblance se double d'une relation de dissemblance: si en $Q1$, la question est adressée à une femme et porte sur son être, en $T1$, le locuteur interroge une sainte, dont il ne met pas en doute la sainteté, au sujet d'un événement qui aurait dû, ou qui aurait pu se produire.

La corrélation de la reine (03) et de la sainte (09) subsume toute une série d'oppositions: l'une appartient au monde des vivants, l'autre à l'au-delà; les références explicites au domaine religieux, au ciel et à la dimension verticale n'apparaissent que dans la seconde partie du sonnet. De la reine à la sainte, le passage semble assuré par la rose ('« rose » est le seul lexème qui figure et dans les quatrains et dans les tercets). La rose de 08 prend une valeur emblématique, celle de 10 désigne métaphoriquement une sainte, il s'agit d'une rose mystique.

D'un bout à l'autre du sonnet la pensée s'applique à surmonter l'antinomie de la vie et de la mort, mais si, dans les quatrains, la question du rapport de ces termes contradictoires est posée d'un point de vue humain et selon une perspective temporelle, dans les tercets, elle est envisagée d'un point de vue religieux et selon une perspective avant tout spatiale. La corrélation des

quatrains et des tercets s'organise en fonction de trois oppositions:

Q / T :: *Temps + profane + monde des vivants* (reine et rose emblématique) / *Espace + religieux + monde des morts* (sainte et rose mystique).

Le parallélisme des strophes de même indice

Etabli, au niveau de la grammaire par la présence ou l'absence de la tournure interrogative ou d'une forme de l'impératif, le parallélisme des strophes de même indice (Q1 et T1, Q2 et T2) se trouve confirmé par d'autres traits encore: la figure féminine principale du sonnet apparaît tantôt comme une deuxième, tantôt comme une troisième personne; corrélativement, *Ego* est exclu de Q1 et de T1 et présent, en Q2 et en T2, sous la forme du pronom personnel (« j'aimai », « m'aime ») ou, de manière oblique, par l'adjectif possessif de première personne (« à mes yeux »). Si l'interrogative s'adresse à une femme présente sous les espèces de la reine ou de la sainte, l'impérative vise tantôt un ensemble indéfini d'individus masculins vivants considérés (en vertu de la relation personnelle qui les unit à celle qui les « aime du berceau dans la bière ») un à un (Q2), tantôt un ensemble de mortes définies par opposition à « nos dieux ».

La correspondance des strophes extérieures et des strophes intérieures

Les parallélismes qui lient ainsi quatrains et tercets de même indice n'excluent pas les correspondances — perceptibles avant tout par rapport à l'unité prosodique inférieure, le vers — entre quatrains et tercets d'indice différent.

Les vers 01 et 14 occupent des positions comparables (selon la corrélation *premier / dernier*) et particulièrement fortes; plusieurs éléments de l'expression assurent leur couplage: même tournure assertive, même isolement relatif de la proposition marqué par un point-virgule ou par un double point suivi d'un tiret; même attaque du vers par l'article « La » placé devant un adjectif substantivé. Ces deux vers établissent l'identité d'un acteur fémi-

nin: mais cette identité est tantôt attestée en fonction d'une permanence temporelle:

La Treizième revient... C'est encor la première

tantôt affirmée, au prix d'une disjonction spatiale reconnue et assumée par le locuteur:

— *La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux!*

La symétrie des groupes de strophes implique l'existence d'une corrélation des strophes intérieures (Q2 et T1): positionnellement équivalents, les vers terminaux (08 et 11) comportent chacun un emblème du salut, la rose ou la croix; l'un est tenu par une figure féminine dont le caractère religieux n'est pas explicité, l'autre cherché, sans être trouvé, par une sainte.

Le dernier vers des quatrains semble jouer un rôle essentiel dans ce sonnet. Il garantit la transition entre les deux groupes de strophes en évoquant, sans la désigner expressément comme telle, une figure sainte; comme 01 et 14, il contient un énoncé assertif commençant par « La ». Dans ces trois vers, 01, 08 et 14, le second hémistiche a pour fonction de redéfinir le terme principal du premier hémistiche:

(01) *La Treizième [...] C'est encor la première;*

(08) *La rose [...] c'est la Rose trémière! (une malvacée!);*

(14) *La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux! (il ne s'agit donc pas d'une sainte de l'hagiographie).* E

La relation sémantique qui unit 01 et 08 est indexée à plusieurs niveaux. Etant donné le caractère irrégulier du schéma des rimes dans les quatrains, « trémière » est le seul mot de rime « qui se trouve en fin de strophe. Contrairement à « dernière » et à « bière », il forme une rime riche avec « première » (01). La reprise de la syllabe /jɛ/, qui n'apparaît que deux fois dans tout le sonnet, marque, en 01 et 08, la limite du premier hémistiche. Elle appartient, dans les deux cas, à une forme verbale au présent de l'indicatif; « revient » et « tient » sont aussi les seuls verbes non répétés des quatrains.

A la figure ambiguë de la Treizième (heure, femme ou mort), répond, en 08, l'image d'une femme porteuse d'un emblème naturel qui signifie « victoire sur la mort ». La rose trémière est appelée aussi, selon Littré, « rose d'outre-mer », elle évoque une navigation miraculeuse, celle que l'on attribue, par exemple, à sainte Philomène dont le nom glose, dans le manuscrit Paul Eluard, « *Rose trémière* ». La Treizième et la figure féminine qui tient une rose fonctionnent comme des médiateurs chargés d'assurer le passage entre la dernière et la première, l'Orient et l'Occident, les trépassés et ceux qui sont encore en vie.

En écrivant « *Rose trémière* » en italique, Nerval a sans doute voulu attirer l'attention sur l'emploi « étymologique » qu'il fait de cette appellation botanique; il signale du même coup l'existence d'un jeu de mot significatif: mot de rime *a*, l'adjectif « trémière » semble étranger à la série homogène composé par « première », « dernière » et « bière » (équivalent figuratif de dernière)... aussi longtemps qu'on ne s'avise pas de voir en lui la somme de la première syllabe de « TREIzième », le premier substantif du sonnet et de la dernière syllabe de « preMIÈRE », le dernier mot du vers liminaire. La rose trémière qui unit levant et ponant, conjugue en un seul terme, tout comme la Treizième, la dernière et la première.

Examen des « passages »

A une lecture synchronique, qui exploite le découpage du poème en unités discrètes en vue de l'établissement de parallélismes de ressemblance et de différence, il convient de superposer une lecture diachronique, soucieuse de saisir le passage, la manière dont le discours se poursuit d'une strophe, ou d'un groupe de strophes, à l'autre. Le poète dessine sa composition *in aeterno* sur l'aire de la page, mais son dessin n'a de sens que s'il est orienté: le commencement est en haut, en bas est la fin.

Les modalités du passage de Q1 à Q2 et de T1 à T2 sont parallèles et inverses: on relève dans les deux cas le contraste d'une tournure interrogative et d'une forme impérative, mais si

l'on peut parler de « continuité enchaînée » à propos des quatrains (« amaut », « Aimez »), ou appellera « passage par contraste » celui qui unit les deux dernières strophes:

- (11) *As-tu trouvé la croix dans le désert des cieux?*
 (12) *Roses blanches, tombez! vous insultez nos dieux*

Le destinataire féminin auquel le locuteur s'adresse pour l'interroger ou pour lui intimer un ordre, est tantôt un être individuel, tantôt un être choral. La ou les figures féminines sont évoquées dans une perspective religieuse: la relation avec les cieux ou avec les dieux s'exprime selon la dimension de la verticalité, mais à l'image de l'ascension (11) succède celle d'une chute (12).

A la limite des quatrains et des tercets, le contraste est assuré par l'opposition grammaticale *deuxième / troisième personne* et la continuité par le passage sans à-coup, de l'implicite à l'explicite: dès le premier vers des tercets, la morte en position de sainte (18) est désignée comme sainte.

Rapide analyse des rimes

Distribués en classes et sous-classes, les mots de rime reflètent l'articulation du poème en unités et sous-unités; même rapide, l'examen des choix opérés par le poète, compte tenu des contraintes conventionnelles, permet de constituer une image, incomplète mais relativement fidèle, de la manière dont s'organisent les contenus dans le poème.

Le schéma des rimes *aBaB aBBa CdC CdC* est contraire à la tradition: Q1 devrait présenter le même schéma que Q2 et il manque une troisième rime dans les tercets. Les rimes féminines du sonnet s'achèvent par une liquide (/r/ dans les quatrains, /l/ dans les tercets) et les rimes masculines se terminent par un son vocalique (/ā/ dans les premières strophes, /ø/ dans les dernières). Un certain lien s'établit entre les féminines des quatrains et les masculines des tercets grâce à la présence de /j/; le mot « feux », à cet égard, fait exception.

Mis à part le mot « bière », tous les mots de la rime, dans les quatrains, ont une consonne d'appui nasale. D'une manière générale, la nasale /m/ est bien représentée dans les quatrains, elle revient six fois en Q1, dix fois en Q2. Dans les tercets, les consonnes d'appui des rimes masculines sont (sauf pour « dieux ») des continues: /f/, /s/, /z/.

Les mots de rime *a* — nous l'avons vu — forment une série cohérente du point de vue sémantique; de manière analogue, tous les mots à la rime des tercets comportent le trait *lumière* ou *feu*: « feux », « cieux », « dieux », « brûle », « yeux » et sainte Gudule, dont J. Guillaume a rappelé qu'elle est associée au motif de la lanterne « éteinte par le démon et rallumée miraculeusement » (Guillaume, 63, p. 37). Liées entre elles par la parenté des consonnes d'appui, dans les quatrains, les rimes féminines et masculines sont unies, dans les tercets, par la référence à un même champ sémantique.

Le timbre vocalique des rimes féminines est plus élevé que celui des rimes masculines; cette même corrélation se retrouve entre les rimes des quatrains et celles des tercets: /*é*/, *a*; /*ā*/, *B*; /*y*/, *d*; /*o*/, *C*.

On notera que les relations sémantiques, instaurées entre des mots de la rime, se retrouvent à l'intérieur des vers: « dernière » s'articule avec « première » au sein de l'alternative de 03 (« la première ou dernière ») et répond au même mot placé à la fin du vers initial. Au deuxième quatrain, « tourment » s'oppose à « tendrement », avec lequel il rime, comme à « délice » qui lui est juxtaposé à l'intérieur de 07: « O délice! ô tourment! ».

Dans les dernières strophes le parallélisme conventionnel de « feux » et de « dieux » (T1) est restitué sous la forme d'un enchaînement syntagmatique, en 13, dans l'image du « ciel qui brûle ». Un couplage grammatical (les deux mots ont même fonction) et positionnel (ils occupent la première place du vers) met en parallèle « Sainte » et « Rose », mais au vers 10, la rose est dite aussi « fleur de sainte Gudule ».

Ces faits sont interprétables pour autant qu'on veuille les référer à la fonction poétique qui « projette le principe d'équi-

valence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (Jakobson, 63, p. 220). Les oppositions sémantiques, qui articulent les termes d'un même vers ou d'un même syntagme, sont plus sûrement perçues si elles sont déjà indexées par le parallélisme phonico-positionnel de la rime.

ANALYSE DU PREMIER GROUPE DE STROPHES

Le premier quatrain

La lecture du premier quatrain pose au moins deux problèmes :

— la conjonction « ou » revient trois fois; garde-t-elle la même valeur dans tous les cas et signifie-t-elle une disjonction exclusive de type *aut* ou une disjonction inclusive de type *vel*?

— quelle est la valeur de « car », le seul mot du poème devant lequel, on le sait, Etienne se « sente privé de tout recours à la logique » (Etienne, 60, p. 37).

Au dernier vers de Q1, les termes « seul » et « dernier » impliquent un choix exclusif: on ne peut, à la fois, être unique et clore la série par rapport à laquelle on se définit... sinon, précisément, dans la perspective du temps circulaire (les trois premières propositions du sonnet nient la pertinence de l'opposition *premier / dernier* et posent l'identité, dans une série récurrente, d'un terme qui serait à la fois, seul, premier et dernier) inapplicable au destin nécessairement linéaire et non répétitif de l'amant.

Si la conjonction « ou » exprime une disjonction exclusive en 04, il doit en aller de même, en vertu du parallélisme des énoncés, en 03 et en 02 où s'opère le clivage entre le régime de la conjonction (Treizième *et* première *et* seule) et celui de la disjonction (première *ou* dernière; seul *ou* dernier).

Les lexèmes « premier », « dernier » et « seul » s'articulent en fonction de la corrélation *en série / hors série* (qu'on peut traduire, dans le contexte d'une réflexion sur le temps, par celle du *temporel* et du *non temporel*); par rapport à cet axe, « premier » jouit de propriétés particulières: il désigne le terme initial d'une série

qui peut être virtuelle ou actuelle. Aussi longtemps que la série demeure-virtuelle, c'est-à-dire qu'on ne passe pas de un à deux, « premier » est un équivalent de « seul ». C'est ainsi que, dans notre texte, ces deux mots occupent, aux vers 03 et 04, des positions comparables et qu'ils s'opposent, l'un et l'autre, à « dernier » (ou « dernière »). Ce qui est premier appartient encore au non-temps ; la chute dans la temporalité ne survient qu'avec l'apparition d'un deuxième terme.

La représentation cyclique du temps impliquée par le premier vers d'*Artémis* se présente comme un moyen de transformer toute succession en une permanence: rapporté au principe d'ordre qui l'organise, le devenir est perçu dans une perspective d'être. Cette conception de la temporalité soumet aux mêmes rythmes l'histoire des hommes et celle du cosmos, mais si elle garantit l'identité des positions et des fonctions (les moments et les êtres sont définis par leur appartenance à une classe), elle se révèle incapable de fonder l'identité personnelle: l'individu n'est pensable que dans la perspective historique d'un temps non réversible.

La disjonction introduite dès le second vers: « — ou c'est le seul moment »¹ doit son sens à une problématique de ce genre. Si les trois premières propositions développent le thème de l'unité et de l'identité au sein d'un temps répétitif, celles qui suivent s'appliquent à mettre en question cette « identité » au nom d'une exigence d'unicité et d'individualité. L'apparition, au deuxième vers, du second terme de l'alternative impose que l'on fasse un choix entre les deux valeurs possibles des termes non marqués. La corrélation *humain / cosmique* est en quelque sorte neutralisée dans les adjectifs féminins substantivés (qui s'opposent au syntagme adjectif + substantif masculin). Il appartient généralement aux figures de la mythologie d'exprimer un cosmos humanisé: la Treizième renvoie, en effet, à la divinité lunaire à laquelle le poème emprunte son titre, Artémis, qui préside à l'organisation du temps.

¹ J. Guillaume a fait justice de la variante « et c'est le seul moment » inventée par Le Dantec (Guillaume, 66, p. 70).

Le manuscrit à l'encre rouge (ms. Lombard) propose un autre titre: *Ballet des Heures*, qui implique une représentation anthropomorphe des moments du jour qu'on retrouve ailleurs dans l'œuvre de Nerval. On se rappelle le début de *Sylvie* (I p. 241):

Elle avait pour moi toutes les perfections, elle répondait à tous mes enthousiasmes, à tous mes caprices, belle comme le jour aux feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines qui se découpent, avec une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum!

Citons aussi le passage d'*Isis* qui évoque des horloges humaines:

Les anciens ne possédaient pas, il est vrai, la commodité de l'horloge sonnante ni même de l'horloge muette; mais ils suppléaient, autant qu'ils le pouvaient, à nos machines d'acier et de cuivre par des machines vivantes, par des esclaves chargés de crier l'heure d'après la clepsydre et le cadran solaire; il y avait même des hommes qui, rien qu'à la longueur de leur ombre, qu'ils savaient estimer à vue d'œil, pouvaient dire l'heure exacte du jour ou du soir. Cet usage de crier les déterminations du temps était également admis dans les temples. Il y avait des gens pieux à Rome qui remplissaient auprès de Jupiter Capitolin ce singulier office de lui dire les heures. Mais cette coutume était principalement observée aux matines et aux vêpres de la grande Isis, et c'est de cela que dépendait l'ordonnance de la liturgie quotidienne. (I, p. 295.)

Si « ou » implique bien la nécessité d'un choix entre deux propositions qui s'excluent, il a pour fonction d'interrompre, par un mouvement de doute, la succession assurée des énoncés assertifs. Il prépare ainsi les questions proprement dites — adressées à une deuxième personne — des vers 03 et 04. Il crée « cet état de suspension entre les deux termes d'une alternative et le besoin qu'éprouve l'esprit d'en sortir afin d'être fixé et de savoir à quoi s'en tenir [qui] constituent l'attitude intellectuelle de l'interrogation » (Tesnière, 59, p. 191).

L'emploi de « car » se révèle donc conforme à l'usage; le langage parlé connaît des énoncés interrogatifs introduits par

cette conjonction: « Car enfin, ne le saviez-vous pas? ne l'avez-vous pas dit vous-même? » Selon Littré, « car » marque qu'on va donner la raison d'une proposition énoncée. Dans notre cas, il est en relation avec l'alternative précédente, il donne la raison du doute surgi au vers 02: le « toi » auquel s'adresse le locuteur ne peut être — en tant que personne — que première ou (aut) dernière (et non première et dernière); saurait-elle, dans ces conditions, être « reine », c'est-à-dire unique, relativement à la masse anonyme des sujets et par rapport au « roi ». Selon la réponse que l'on apporte à une telle question, la Treizième conserve son ambivalence ou ne peut plus désigner que le « seul moment », l'heure pivotale de la glose de Nerval.

Le tiret qui précède, au vers 02, la quatrième proposition du sonnet marque le temps d'une réflexion et prépare le surgissement du doute. Voici soudain dénoncée la solidarité du cosmos et de l'homme et dissociés la première et la dernière, le seul et le dernier. La réponse à la question « es-tu reine » — ou « es-tu roi » — ne peut être, provisoirement du moins, que négative.

Dans le manuscrit Paul Eluard, en note au premier vers, Nerval écrit: « La XIII^e heure (pivotal) ». L'adjectif « pivotal » exprime bien les deux propriétés de la Treizième: elle assure le *passage*, à la façon d'une charnière, entre deux totalités à douze termes et elle est *centrale*, à la façon d'un pivot, c'est-à-dire qu'elle échappe elle-même au temps.

Dans un article intitulé: « Artémis ou le Ballet des Heures », Jean Onimus, par réaction contre les « amateurs de symbolisme », a voulu ramener les quatrains d'*Artémis* aux proportions d'une illustration en vers de la pendule tourangelles décrite dans *Sylvie*:

Les anciens cadrans portent au-dessus des chiffres 1, 2, 3, etc., les numéros 13, 14, 15, etc. L'équation $1 = 13$ s'impose ainsi au premier regard. Cette Diane accoudée sous le cadran semble, détachée de l'éternelle ronde des heures, manifester la sérénité du divin, en contraste avec cette figure du Temps qui dominait l'édifice. La précision des détails montre à quel point Nerval en 1853, dix-huit ans plus tard, garde l'exacte mémoire d'un objet qu'il a longuement contemplé et qui, sans doute, l'a fait rêver.

Diane devient ainsi pour lui le symbole même du Temps. Mythologie toute personnelle qui rend obscurs tant de passages d'*Aurélia*. Derrière le mystérieux sonnet des *Chimères* se profile ainsi le bas-relief de Fontainebleau: l'Artémis de Nerval n'est peut-être, à l'origine, que la Diane de Cellini. » (Onimus, 55, p. 76.)

Conclusion en partie juste, certes, mais en même temps mal informée et d'une pensée confuse: l'auteur semble ignorer les éléments de la mythologie lunaire puisqu'il en attribue l'invention à Nerval; il tente de nous faire admettre que cette mythologie se réduirait, en définitive, à un culte de l'objet, à une sorte de de fétichisme rêveur. Il est tout de même un peu simpliste de voir dans la découverte, à la source d'un texte, d'un objet précis, une explication simple. En réalité, il faut inverser les données du problème: pour quelle raison Nerval a-t-il fait l'acquisition — si tant est qu'il l'ait faite — de cette pendule dont le narrateur de *Sylvie* nous dit: « Ce n'était pas pour savoir l'heure que j'avais acheté cette pendule en Touraine » (I, p. 248).

La pendule achetée en Touraine (le nom de lieu contient le mot « tour »!) est associé à la conception du temps circulaire et au motif de l'annulation du temps, ou de sa suspension (« le mouvement, excellent sans doute, n'avait pas été remonté depuis deux siècles »). Le moment où le narrateur perçoit quelque chance de renouer avec les amours enfantines et décide de partir pour Loisy se révèle doublement pivotale: il coïncide, à l'échelle de l'année, avec le retour d'une fête, la « Fête du Bouquet provincial » (I, p. 244) et, à l'échelle du jour, avec la treizième heure:

Quelle heure est-il?

Je n'avais pas de montre.

[...]

Je descendis chez le concierge. Son coucou marquait une heure du matin. (I, pp. 247-248.)

La Treizième implique les concepts complémentaires de la *limite* (celle qui sépare deux séries de douze) et du *passage* (la continuité est assurée d'une totalité à l'autre); aussi est-elle une des figures allégoriques de la Mort, de la mort initiatique surtout, celle qui clôt une durée en même temps qu'elle assure la renaiss-

sance à une nouvelle vie. En termes plus abstraits, la conception cyclique du temps conjugue le continu et le discontinu; la permanence se confond avec la succession indéfinie de séries isomorphes conformes à un modèle antérieur — étranger — au temps. La fuite des instants ne coïncide plus avec une déperdition progressive et irréversible de l'être; ramenée à un principe d'intelligibilité, elle se mue en un temps de vie.

La question des rapports mutuels du temps, de l'identité et de l'amour sera reprise dans le second quatrain, selon une perspective nouvelle. Le mariage, en Q1, ne peut se consommer, apparemment, que si l'homme et la femme sont respectivement roi et reine; l'amour se trouve alors dans la dépendance d'une identité sociale; inversement, en Q2, seul le lien électif, sanctionné par une fidélité à l'épreuve de la mort, qui unit les amants, peut fonder l'existence d'un moi individuel.

Le second quatrain

Les quatrains s'enchaînent en écho: au mot « amant », prononcé avec une intonation interrogative et suspensive, succède la forme impérative « Aimez » placée au début d'un énoncé sentencieux.

Le second quatrain reprend la méditation amorcée dans le premier: les nombreux parallélismes qui unissent ces deux strophes conditionnent l'intelligence des différences qui les articulent. De Q1 à Q2 la perspective se modifie: les mots « berceau » et « bière » évoquent à nouveau la première et la dernière, mais les extrêmes d'une série abstraite sont remplacés par une référence aux limites d'une vie humaine. Contrairement à la première image (01) qui implique le régime du *passage*, celle du vers 05 insiste sur la discontinuité d'une existence comprise entre les limites du berceau et de la tombe. L'idée de continuité n'est pourtant pas étrangère au premier distique de Q2 où l'on voit la fidélité amoureuse enlever à la rupture introduite par la mort son caractère définitif et absolu. La victoire sur le temps ne dépend plus, désormais, d'une propriété inhérente au temps lui-même, mais d'un com-

portement moral et humain: d'où le ton sentencieux — qui rappelle celui des « vers dorés » — du premier vers du second quatrain. La relation amoureuse passe au premier plan: elle représente l'unique possibilité de fonder l'identité du moi, dans le temps d'une existence individuelle, et en dépit de la mort.

Le premier vers du second quatrain s'oppose au suivant (dont il est séparé par un point-virgule) comme une recommandation de portée générale à l'illustration que l'on emprunte à une expérience personnelle. Les vers 05 et 06 contiennent chacun deux formes du verbe aimer, l'une au présent et l'autre à l'aoriste. L'opposition temporelle assume une valeur aspectuelle: *conjoint avec l'instant zéro de référence / disjoint du présent*, chargée d'exprimer la distance qui sépare le monde des vivants et celui des morts.

L'impératif « Aimez » ne peut s'adresser qu'à des vivants, puisque l'autre partenaire amoureux est expressément désigné comme ayant achevé son existence terrestre: « qui vous aima du berceau dans la bière »; le terme féminin du couple amoureux appartient au monde des morts (ce que confirme le vers 07), en ce sens il s'inscrit dans une durée passée coupée du présent: rupture que le second quatrain a pour tâche, précisément, de nier. En relation avec « qui » indéfini, la deuxième personne du pluriel (05) désigne non pas une « personne amplifiée et diffuse » (Benveniste, 66, p. 235), mais, de manière très précise, l'ensemble des hommes vivants pris un à un.

La relation d'amour, élective, est pensée ici en termes d'échange interindividuel. On pourrait paraphraser ainsi les vers 05-06: « Aimez qui vous aima et vous serez aimé, à l'avenir, comme moi-même, qui ai aimé autrefois, suis aimé aujourd'hui ». Sollicité comme sujet d'un procès (« Aimez ») et objet d'un verbe à l'aoriste (05), le terme masculin est en revanche, en 06, sujet d'un procès passé et objet d'une action qui n'a cessé de durer et qui est appelée à durer encore. Implicites en 05, les vertus de la fidélité amoureuse sont proclamées au vers suivant:

Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement.

Dans les deux cas, c'est la femme qui représente le monde des morts, mais on insiste tantôt sur la fidélité féminine pendant la

vie et la fidélité masculine par-delà la mort, tantôt sur la fidélité *post mortem* de la femme et sur la constance d'un amant *in vita*. De toute manière, le poète affirme la possibilité d'une continuité de l'amour malgré la discontinuité radicale introduite dans le temps par la mort.

Elective et réciproque, l'union amoureuse correspond à un contrat interindividuel. Grâce à l'amour qui les unit, les partenaires du couple échappent à la solitude à deux et retrouvent une forme de société: la constance exemplaire de leur attachement leur vaut d'appartenir à la classe atemporelle des amoureux fidèles. Les deux premières propositions de Q2 proposent ainsi une solution à l'antinomie de l'individuel et du collectif, ou du particulier et du général.

Incompatibles dans la perspective du premier quatrain, les notions d'identité personnelle, de permanence et d'unicité se trouvent ici conciliées. Si la Treizième tenait sa réalité de sa position à l'intérieur d'une série, la femme — et par conséquent l'homme — se constituent maintenant en consciences individuelles grâce à la relation personnelle et exclusive qui les unit dans la totalité du couple.

L'avant-dernier vers du groupe des quatrains est fortement couplé avec Q2 qui lui est symétrique dans l'espace de la page: le premier hémistichie contient chaque fois un énoncé assertif (commençant par « c'est » et référé à une figure féminine) que met en doute le second terme de l'alternative introduite par la conjonction « ou » précédée d'un tiret. Les deux attributs qu'articule « ou » sont soit un adjectif (ou un participe) substantivé, soit un substantif (accompagné ou non d'un adjectif):

Les nombreux parallélismes qui unissent Q2 et Q7 plaident en faveur de la valeur *aut* (de disjonction exclusive) de « ou ». Il n'est pas indifférent, en effet, qu'elle soit « la mort ou la morte ». Dans un cas, nous avons affaire à un concept personnifié, dans l'autre, à une personne dont l'identité est définie par rapport à un événement vécu (la valeur verbale encore présente dans le participe substantivé « morte » introduit la dimension temporelle) et par rapport au « je » qui appartient à la sphère des vivants.

Mis en relation, grâce à la reprise d'un élément lexical, « seul » ou « mort », les termes de l'alternative s'opposent chaque fois comme adjectif substantivé et substantif et comme réalité non personnelle personnifiée (« La Treizième », « la mort ») à une réalité non personnelle (« le seul moment ») ou personnelle (« la morte »). La correspondance des vers symétriques, second et avant-dernier du groupe des quatrains, coïncide avec une inversion des contenus et de la position relative de l'adjectif substantivé et du substantif: « la seule » se trouve en première position en 02, « la morte » occupe la seconde place en 07; le premier terme désigne une réalité ambiguë, femme ou heure, le second une personne définie par rapport à l'événement unique qui a marqué la fin de ses jours.

Le vers 07 renvoie aussi au vers 01; trois points de suspension font que, dans l'un et l'autre de ces vers, l'énoncé du premier hémistiche s'achève sur une intonation suspensive. Si nous attribuons une fonction à une telle ressemblance, nous admettrons que l'itinéraire conduisant d'une figure féminine (dont la réalité ambiguë tient à sa situation particulière dans une série) à une femme morte (définie à l'intérieur de la relation individuelle qui l'unit au « je » locuteur) se clôt provisoirement ici.

Le retour de la Treizième correspond à l'affirmation d'une permanence (« encor », « toujours ») dont l'individu ne saurait bénéficier; dans le second quatrain, inversement, la victoire sur le Temps dépend de la constance d'une relation interindividuelle capable de résister aux changements et même de survivre à la mort de l'un des partenaires.

L'exclamation « O délice! ô tourment! » actualise, en la référant à l'acte de l'énonciation et au locuteur, l'image proposée au vers suivant, dans une perspective d'éternité, de la morte victorieuse; elle exprime des sentiments contraires mais indissociables. Elle anticipe ainsi sur le dernier vers des quatrains qui renouvelle le motif de la conciliation des contraires caractéristique du vers liminaire. Les points de suspension qui séparent les hémistiches de 07 marquent un temps de résonance entre deux images qui s'opposent comme disjonction et conjonction.

Le médiateur — l'être qui réalise le passage et en qui se résout, aux vers limites du groupe des quatrains, l'antinomie de la vie et de la mort — est toujours une figure féminine. Mais si la Treizième se présente comme une personnification d'un rythme cosmique, la morte est, pour sa part, une femme « naturalisée ». Le végétal emblématique qu'elle tient tend à effacer l'image de celle qui le porte: le mot « rose » repris deux fois, au commencement et à la fin du vers, est encore sujet grammatical du verbe principal; l'action de tenir est reléguée dans une relative. Naturalisée, la femme ne se confond pas pour autant avec une réalité naturelle, impersonnelle et non individualisée, puisque la Rose trémière, qui symbolise l'intégration de la défunte au cosmos, et le passage réussi d'une rive d'Orient à un rivage occidental, sert en même temps à la caractériser et à la rendre reconnaissable entre toutes.

Référent à l'ordre temporel, en 01, le motif du passage est transposé, en 08, dans la perspective de l'espace, d'un espace à l'image du temps, orienté dans un sens: le levant et le ponant sont l'un à l'autre comme le premier et le dernier, isomorphisme en vertu duquel la traversée de la rose d'outre-mer (ou de Philomène¹) signifie une victoire sur la mort et sur l'irréparable *tempus*. Treizième et Rose trémière sont des figures comparables chargées d'exprimer, l'une et l'autre, le régime du passage et la mise en rapport des ordres cosmique et humain.

ANALYSE DES TERCETS

A la fin des quatrains, le discours se referme sur lui-même. Le huitième vers reprend le motif du passage réussi exprimé au

¹ Nerval évoque en regard du vers 08 l'histoire de « Philomène »; voici la vie imaginaire de cette sainte dont la légende a été forgée au commencement du XIX^e siècle: « Peu de temps après, une visionnaire imagina une vie détaillée de la sainte. L'empereur Dioclétien l'aurait fait jeter dans le Tibre avec une ancre au cou; mais des anges coupèrent

premier vers du sonnet; mais en disant le passage, 08 l'assure — à un autre niveau — entre les quatrains et les tercets: fait remarquable, dans un poème où les répétitions sont fréquentes, il contient le seul lexème qui figure en même temps dans le premier et dans le second groupe de strophes, le substantif « rose ». La rose trémière emblématique (08) se rattache au contexte de l'iconographie religieuse, elle annonce la sanctification, sous les espèces d'une rose mystique, de la figure féminine. Quatrains et tercets s'articulent en fonction de la corrélation *temps / espace* et c'est au vers huit encore que le temps se mue en espace.

Le premier tercet

Le premier tercet met en scène un *Tu* féminin quadruplement défini:

— par un trait physique: « aux mains pleines de feux »; « au cœur violet »;

— par une attache à un lieu géographique: Naples (« Sainte napolitaine ») et Bruxelles (si l'on admet l'hypothèse selon laquelle « sainte Gudule » serait, entre autres, une synecdoque pour la capitale du nord);

— par sa relation à *Ego*;

— enfin, par sa relation à Dieu, en tant que sainte, et, par conséquent, en tant que morte.

Dans la mesure où ils évoquent comme présente une femme absente (une morte), les vers 09 et 10 ont un caractère incantatoire. Ils forment avec le vers 11 un contraste fondé sur une double opposition *terre / ciel* (Naples, Bruxelles / le désert des cieux) et *syntagme nominal / syntagme verbal*.

Ces trois vers forment une seule phrase; il ne faut pas sous-estimer pour autant les facteurs qui tendent à constituer les deux premiers vers de T1 en un distique: la présence inattendue d'un

la corde et la sainte parvint à la rive opposée sans se mouiller. Reprise par ses persécuteurs, elle fut percée de flèches qui ricochèrent contre les archers. Finalement, elle fut décapitée. » (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, pp. 1073-1074.)

double point à la fin de 10 et la reprise, au second hémistiche du second vers, du mot « sainte » par quoi commence 09. Sans doute, ces vers ne forment-ils point un énoncé assertif fini et la phrase ne saurait s'achever avant le vers 11: on attend, après la double apostrophe (« Sainte », « Rose ») un verbe dont le sujet, à la deuxième personne, entre en connexion anaphorique avec les substantifs en apostrophe qui précèdent.

Les deux premiers vers du premier tercet évoquent le langage et le ton de la litanie. Chacun d'eux comporte une assertion nominale au sujet de la sainte. Juxtaposées, ces assertions occupent, par rapport à l'être qu'elles prétendent définir, des positions équidistantes; elles ne sont nullement hiérarchisées et leur succession ne fait que dépendre du caractère inévitablement linéaire de la parole; leur relative autonomie est soulignée par la pause qui les sépare et qui coïncide ici avec la fin du vers.

La perspective qui est la nôtre nous dispense d'accorder trop d'importance aux problèmes d'identification hagiographique: le nom de la sainte (ou des saintes) à laquelle Nerval ferait allusion nous importe moins que la découverte du caractère de complémentarité des vers 09 et 10, parallèles. L'analyse interne doit précéder la recherche purement extérieure des sources: nous renvoyons à plus tard la question de savoir s'il existe une sainte dont on puisse dire qu'elle est napolitaine, qu'elle est associée à sainte Gudule, qu'elle a les mains pleines de feu et le cœur violet. Peut-être sainte Rosalie remplit-elle ces conditions? — ou telle autre sainte. Peut-être aussi, après tout, Nerval a-t-il volontairement laissé ce « tu » dans l'anonymat.

Les vers 09 et 10 sont dans un rapport étroit de complémentarité; ils composent un tout où s'articulent deux à deux les termes constitutifs de chaque image.

Les substantifs qui désignent la personne invoquée, « Sainte » et « Rose », sont doublement déterminés, par un adjectif épithète ou par une apposition qui renvoient à une appartenance géographique et par un complément déterminatif, introduit par « à », relatif à une partie du corps, « mains » et « cœur » (même si cœur est pris dans un sens figuré).

Désignons par *a* l'appellation proprement dite; par *b*, l'indication d'appartenance géographique (adjectif ou apposition); par *c* la référence à une partie du corps (complément déterminatif), nous constatons que la séquence *abc* se retrouve, en 10, mais dans l'ordre *acb*:

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c1</i>	<i>c2</i>
Sainte	napolitaine	aux mains	pleines de feux
<i>a</i>	<i>c1</i>	<i>c2</i>	<i>b</i>
Rose	au cœur	violet	fleur de sainte Gudule

La mise en correspondance des vers 09 et 10 confirme la valeur géographique de l'apposition « fleur de sainte Gudule »; Naples est à Bruxelles comme Sud est à Nord. Pour leur part, les « mains pleines de feux » sont au « cœur violet » comme le mouvement centrifuge est au dynamisme centripète. Couplé à « pleines de feux », l'adjectif « violet » doit dénoter une intimité riche d'un feu intérieur qui contraste avec les feux rayonnant des mains; il s'oppose à l'adjectif « blanc », dont l'achromatisme désignera la vacuité, l'inconsistance fantomale des roses célestes du second tercet. Quant aux substantifs « Sainte » et « Rose », ils s'opposent selon l'axe *céleste / terrestre*: la sainte est définie par une attache terrestre, la rose par rapport au domaine culturel et céleste. Le Sud est, en effet, désigné géographiquement par le nom d'une terre ou d'une ville (« napolitaine ») alors que le Nord est évoqué, de manière oblique, à travers un nom de personne, de sainte, qui renvoie par synecdoques successives à une église et à une capitale. De sorte que si la sainte est « naturalisée » par l'épithète « napolitaine », de manière complémentaire, la rose est « culturalisée » par l'apposition « fleur de sainte Gudule ».

Cherchons à préciser les différences qui séparent les images de 08 et celles du distique 09-10 mises en correspondance par la référence, directe ou métonymique, à la *main* (« mains »; « tient ») et par la présence du mot « rose ». Evoquée sans référence explicite au domaine religieux, et en tant que troisième personne, la sainte de 08 se définit par rapport à la relation personnelle et amoureuse qui l'unit au « je »; de façon inverse, celle de 09-10,

à qui le locuteur s'adresse directement, occupe la position d'une seconde personne grammaticale, mais elle est alors présentée avant tout comme fille de Dieu (« sainte ») et sans allusion expressé à un éventuel rapport personnel et amoureux avec *Ego*.

L'image du vers unique et celle du distique renvoient à deux modalités de la conjonction des contraires, dynamique ou statique. L'acteur féminin de 09 a franchi autrefois la distance qui sépare l'est de l'ouest — victoire qu'un vers suffit à exprimer — la sainte des vers 09-10 concilie, en vertu d'une sorte d'ubiquité, le sud et le nord — il faut deux vers pour établir la corrélation de ces deux parties de l'espace. La conjonction des termes contraires *premier* et *dernier*, *Orient* et *Occident*, *Sud* et *Nord*, n'a jamais qu'une valeur relative: il suffit de l'apparition d'une catégorie nouvelle, celle de la *personne* (Q1), celle de la *verticalité* (T1) pour que soit révoquée en doute la possibilité même d'une totalisation¹. Dans un cas, c'est la conciliation vécue, la distance parcourue autrefois, mais actualisée *in aeterno* par la Rose trémière, qui permet en quelque sorte d'identifier la femme morte comme sainte; dans l'autre, c'est plutôt l'identité de la sainte qui garantit la conciliation du Nord et du Sud.

Le vers 11 introduit dans le premier tercet la dimension temporelle: il contient le seul parfait du sonnet, et il évoque le second « attribut » (le second des *sacra*) de la figure féminine, la croix. Assuré par deux traits concurrents, la présence d'un attribut sacré et l'allusion au franchissement de la distance qui sépare les vivants des morts (selon un axe *E / W* ou *terre / ciel*), le parallélisme des vers 08 et 11 permet lui aussi de dégager une série d'oppositions binaires: à un énoncé fortement assertif au présent, « tient », « c'est », succède un tour interrogatif au parfait qui traduit une incertitude, une inquiétude: « As-tu trouvé »; le contraste tenir/ne pas tenir se double de l'opposition de la rose et de la croix, deux figures qui ne parviennent pas à se rejoindre,

¹ L'axe de la *verticalité* manifeste, semble-t-il, dans le code spatial, la catégorie de la *personne*: l'identité du prince d'Aquitaine, dans *El Desdichado*, nous l'avons vu, ne résiste pas à l'abolition de la tour (I, 02).

ainsi que le suggère le rapprochement manqué: « Rose [...] As-tu trouvé ta croix [...] ? ».

L'interrogative du vers 11 révoque en doute — comme les deux interrogatives parallèles des vers 03 et 04 dissociaient les termes « premier », « dernier » et « seul » conjugués dans la figure de la Treizième — l'image à peine reconstituée de l'unité, de la conciliation des contraires à nouveau réalisée.

Les vers 08 à 11 reproduisent l'organisation de l'espace selon ses trois dimensions: *E / W*; *S / N* et *bas / haut* (ou *terre / ciel*). Ces trois axes — désignons-les par *x*, *y*, *z* — s'organisent par rapport à deux corrélations qui articulent chaque fois un terme isolé à une paire de termes conjoints:

$(x; z) / y$: *discontinuité / continuité* (contrairement à *y* qui désigne l'espace réservé aux vivants, *x* et *z* évoquent, l'un et l'autre, la distance séparant les vivants et les morts;

$(x; y) / z$: *horizontalité + conjonction réussie / verticalité + conjonction manquée*. L'axe *z* annonce ainsi le motif de la *disjonction affirmée* qui sera développé dans la dernière strophe¹.

Associé au concept de totalité et symbolisé par une figure cruciforme, le motif de la centralité apparaît ailleurs dans l'œuvre nervalienne. Le *Voyage en Orient* nous en propose un exemple à propos des villes de Constance et de Constantinople, homologues du point de vue de la géographie mythique de notre poète:

Constance! c'est un bien beau nom et un bien beau souvenir!
C'est la ville la mieux située de l'Europe, le socle splendide qui réunit le nord de l'Europe au midi, l'occident et l'orient. Cinq nations viennent boire à son lac, d'où le Rhin sort déjà fleuve, comme le Rhône sort du Léman. Constance est une petite Constantinople, couchée, à l'entrée d'un lac immense, sur les deux rives du Rhin, paisible encore. (II, pp. 17-18.)

On ne saurait analyser le premier tercet sans s'interroger sur la valeur du *sacrum* absent du ciel, la croix, et sur la signification de cette absence. La croix s'oppose à la rose avec laquelle elle

¹ Le système serait complet si l'on établissait une troisième corrélation telle que: $(z; y) / x$: *doublement orienté ou non orienté / orienté dans un sens*.

ne peut coïncider en une rose-croix — équivalent, dans la sphère culturelle, de l'alliance de la rose et de la vigne évoquée, dans un contexte naturel, au vers 08 d'*El Desdichado*. Si la rose est ici une rose mystique (ou emblématique), la croix, pour sa part, n'est autre chose que l'arbre de vie, la vigne, transformé en signe.

La croix renvoie au domaine religieux et céleste, mais, en tant que figure universelle, elle comporte une valeur symbolique propre, indépendamment d'un contexte strictement chrétien. Elle est une image du quaternaire dont les vers 08-10 proposent une figure géographique.

Un paragraphe du *Voyage en Orient* (II, p. 422) nous autorise à interpréter le symbole de la croix dans un sens large :

Après montagnes, noirs abîmes, où les feux de midi découpent des cercles de brume, fleuves et torrents, illustres comme des ruines, qui roulez encore les colonnes des temples et les idoles brisées des dieux; neiges éternelles qui couronnez des monts dont le pied s'allonge dans les champs de braise du désert; horizons lointains des vallées que la mer emplit à moitié de ses flots bleus; forêts odorantes de cèdre et de cinnamome; rochers sublimes où retentit la cloche des ermitages; fontaines célébrées par la muse biblique; où les jeunes filles se pressent le soir, portant sur le front leurs urnes élancées; oui, vous êtes pour l'Européen la terre paternelle et sainte, vous êtes encore la patrie! Laissons Damas, la ville arabe, s'épanouir au bord du désert et saluer le soleil levant du haut de ses minarets; mais le Liban et le Carmel sont l'héritage des croisades: il faut qu'ils appartiennent, sinon à la croix seule, du moins à ce que la croix symbolise, à la liberté.

Comme la treizième heure, dans l'ordre du temps, la croix exprime, dans celui de l'espace, la conjonction des contraires: elle désigne un centre, celui qui se situe à la croisée des chemins venus d'orient et d'occident, du sud ou du nord, du bas ou du haut. La croix est bien, comme l'ont affirmé plusieurs commentateurs, un symbole du salut, à condition toutefois que le salut consiste à concilier liberté et constance: celui qui occupe un centre échappe à la fois à la fatalité et au changement.

Au vers 11 s'esquisse déjà, comme en sourdine et formulée de manière très indirecte, une rivalité entre *Ego*, fortement

impliqué par le tour interrogatif, et Dieu, non désigné, absent d'un ciel inhabité.

Le second tercet

Une série de contrastes sépare le premier tercet du second. A un énoncé interrogatif à la deuxième personne du singulier succède un énoncé impératif à la même personne du pluriel; les deux propositions sont embrayées sur le moment-zéro, mais l'une veut soumettre à une épreuve de vérité un procès accompli, l'autre exclut, par sa nature grammaticale, une telle épreuve et concerne un événement non réalisé, éventuellement réalisable dans le futur. L'articulation de 11 avec 12-13 impose à l'interrogative de 11, une valeur négative.

Les contrastes grammaticaux s'accompagnent de contrastes au niveau du lexique et des motifs; si le premier tercet est dominé par les images et les mots qui traduisent la *conjonction*: réussie aux vers 09 et 10 dans l'ordre horizontal et manquée, au vers 11, selon l'axe vertical, puisque la contiguïté ne parvient pas à s'établir entre la Sainte-Rose et la croix; le second tercet, prenant acte de l'échec exprimé au vers 11, traduit, pour sa part, la nécessité de *disjoindre* le haut et le bas, le ciel et la terre:

— l'impératif « tombez » répété, suppose un passage d'un pôle à l'autre, mais selon le régime de la chute qui, par la violence de son mouvement, implique une solution de continuité, une rupture de niveau, conformément à la signification rituelle du saut;

— le dernier vers, enfin, exprime une option personnelle en faveur du pôle d'en bas, de l'abîme.

Les « cieux », au vers 11, ne sont que complément du nom du substantif « désert »; par rapport à l'expression « cieux déserts », la formulation retenue par le poète met au premier plan la notion de vacuité. C'est en quelque sorte, la « substance » même des cieux qui se révèle non substantielle! La tentative de conjonction échoue, à la fin du premier tercet, en raison d'un excès de *disjonction* signifié par l'image du « désert ». L'image

correspondante du vers 13, « votre ciel qui brûle », paraît plus difficile à interpréter; elle s'éclaire pourtant dès qu'on la situe dans le contexte général de la « pensée sauvage » où le « brûlé » exprime toujours un *excès de conjonction* (Lévi-Strauss, 64, pp. 298-302).

Les deux images du ciel (11 et 13) se trouvent dans un rapport d'inversion et de complémentarité; elles sont solidaires de l'opposition T1 / T2: le syntagme « le désert des cieux » introduit le motif de la disjonction excessive dans le tercet où s'exprime le désir de la conjonction, tandis que « le ciel qui brûle » comporte le motif de la conjonction excessive, dans la dernière strophe, où le poète prend le parti de disjoindre, par l'effet d'un libre choix, ce qui ne peut être conjoint.

Le système de ces inversions se manifeste encore selon l'axe *singulier / pluriel*: à « cieux » et à « tu » de T1 correspondent « ciel » et « vous » de T2.

Le passage de T1 à T2 présente quelque analogie avec le passage de Q1 à Q2. A la fin du premier tercet, comme dans la seconde moitié du premier quatrain, surgit une dimension qui n'était pas impliquée dans le discours jusque-là — de la *personne* en Q1, de la *verticalité* en T1 — et qui vient remettre en question l'unité exprimée dans la première partie de chacune de ces strophes. Le second quatrain a pour fonction de relancer la quête de l'unité perdue, compte tenu de la dimension supplémentaire soudain apparue: il nous faut examiner si telle n'est pas aussi la fonction du second tercet et, plus précisément, du dernier vers du sonnet qui seul est apte, peut-être, à exprimer autre chose qu'une disjonction.

Tout le vers 05 est perçu comme une reprise du thème — au sens musical du terme — du premier quatrain. Il s'instaure au contraire une relation de rupture entre les vers 11 et 12: à l'image de l'ascension succède celle de la chute. D'un quatrain à l'autre, on glisse du même au même, on *saut*, dans les tercets, du même à son contraire. Dans ce dernier cas, il est vrai, l'effet de rupture est compensé par le parallélisme étroit, à la rime, des mots « cieux » (11) et « dieux » (12) qui appartiennent à un même

paradigme. Par contraste, en 04 et 05, les mots de la rime demeurent étrangers l'un à l'autre: « amant », « bière ».

Le problème posé à la fin de Q1 et de T1 est traité en Q2 et en T2, en rapport étroit avec *Ego*, présent de manière directe dans la deuxième strophe: « J'aimai », « m'aime », et, de manière plus oblique, dans la dernière strophe: « mes yeux ».

Peu perceptible au niveau figuratif, la parenté des quatrains et des tercets est évidente au niveau des catégories sémiques. Ainsi l'opposition *unique / multiple* (Q1) ou *particulier / général* (Q2) articule, sous sa forme grammaticale *singulier / pluriel*, T1 et T2.

Les premiers hémistiches des vers premier et deuxième de tercet (09, 10, 12 et 13) forment une classe définie aux points de vue positionnel et syntaxique: les substantifs féminins en apostrophe: « Sainte », « Rose », « Roses », « fantômes » désignent le ou les acteurs féminins; ils se groupent par paires opposées comme *singulier* et *pluriel*. Les distiques 09-10 et 12-13 sont comparables, vers à vers: 09 correspond, selon la figure de la symétrie, à 13 et 10 à 12; 09 et 13 comportent chacun une notation qui a trait au feu: « aux mains pleines de feux », « de votre ciel qui brûle ». A un feu de vie répond un feu de mort, l'un éclaire et réchauffe, l'autre brûle et détruit. Conformément à l'interprétation courante (Moulin, 49, p. 62), les « fantômes blancs » (13) désignent les saintes de l'hagiographie, ils sont l'équivalent, en T2, de la sainte du vers 09. Les vers 10 et 12 commencent chacun par le mot « Rose(s) » chromatiquement défini: la rose est aux roses comme la *couleur* (violet) est à la *non-couleur* (blanc). D'une manière générale, l'acteur féminin singulier (T1) est qualifié positivement, le terme féminin pluriel (T2) l'est négativement: à la plénitude de vie d'une figure terrestre (« Sainte napolitaine ») s'oppose la vacuité des figures célestes (« Tombez fantômes blancs de votre ciel »).

Dominant dans les quatrains, le motif de la relation amoureuse se retrouve dans les tercets sous la forme d'une relation d'adversité ou d'élection qui unit des figures de genre opposé. Le vers 13 décrit la relation d'adversité des « fantômes blancs » et de « nos dieux », le vers 14, une relation positive — qui résulte d'un

choix — entre *Ego* et la « sainte de l'abîme »; il doit exister enfin une relation d'incompatibilité entre *Ego* et les saintes célestes.

En T1, le mot « Dieu » n'apparaît pas (pas plus, notons-le, que le mot « saintes » en T2): le système des corrélations est tel qu'il faut supposer pourtant l'existence d'un terme divin masculin singulier qui réponde aux dieux comme les fantômes blancs font écho à la sainte. Le défaut de lexicalisation peut fonctionner comme une figure diagrammatique du néant ou du non-être qu'expriment les mots « fantômes » et « désert ». Ceux-ci appliquent le trait *vacuité* à la dimension de la personne ou à celle de l'espace. L'expression « désert des cieux » équivaut à l'affirmation de la mort de Dieu. Correspondants masculins de saintes et sainte, Dieu et dieux sont l'un à l'autre comme une divinité céleste et chrétienne à des divinités chtoniennes et païennes.

Les tercets expriment l'opposition irréductible de deux conceptions religieuses, monothéiste et polythéiste, dominées respectivement par la figure d'un dieu mâle et céleste ou d'une divinité féminine et tellurique.

Nerval a explicité dans un texte en prose l'opposition d'un monothéisme mysogyne et disjonctif, et d'un polythéisme conjonctif (qui unit un et plusieurs, masculin et féminin):

Faut-il voir ici seulement la naïveté d'une légende primitive ou la trace d'une sorte d'ironie philosophique qui n'est pas étrangère à l'Orient? Peut-être serait-il bon, pour la comprendre, de se reporter aux premières luttes des religions monothéistes, qui proclamaient la déchéance de la femme, en haine du polythéisme syrien, où le principe féminin dominait sous le nom d'Astarté, de Dercéto ou de Mylitta. On faisait remonter plus haut qu'Eve elle-même la première source du mal et du péché; à ceux qui refusaient de concevoir un Dieu créateur éternellement solitaire, on parlait d'un crime si grand commis par l'antique épouse divine, qu'après une punition dont l'univers avait tremblé, il avait été défendu à tout ange ou créature terrestre de jamais prononcer son nom. Les solennelles obscurités des cosmogonies primitives ne contiennent rien d'aussi terrible que ce courroux de l'Eternel, anéantissant jusqu'au souvenir de la mère du monde.

(II, p. 688.)

Si nous symbolisons par une majuscule le masculin et par une minuscule le féminin, par la lettre a le singulier et par la lettre b le pluriel, nous obtenons un carré

a	b
B	A

où les termes de genre opposé entretiennent une relation positive s'ils sont de nombre différent, négative s'ils sont du même nombre.

La Sainte se trouve en relation d'opposition à la fois avec les saintes et avec Dieu. Montrons que ces trois acteurs manifestent la catégorie *homme / cosmos*, homologuée avec celle de la *personne* et de la *non-personne*, sous la forme du terme complexe et de ses composants. Le Dieu non nommé est une *non-personne*, il se confond avec l'espace, le ciel ou les cieux, par lesquels il est métonymiquement désigné. Au contraire, les saintes sont des personnes définies par rapport à la relation d'adversité qui les unit, en raison de leur position provisoire dans le cosmos, aux dieux; elles n'ont pas d'espace propre, puisqu'elles sont susceptibles de passer de la zone céleste, à la zone tellurique. La Sainte manque le passage inverse, échec qui correspond à l'expression de l'incompatibilité du ciel et de la terre; elle est, une *personne* au même titre que les saintes, mais contrairement aux fantômes blancs qui n'ont d'attache nulle part, elle est identifiée par rapport à un espace géographique (« napolitaine ») ou cosmique (« sainte de l'abîme »). Si Dieu et les saintes expriment une disjonction de l'espace et de la personne, la sainte apparaît, en définitive, comme un agent de la médiation et de la conjonction. La corrélation Sainte / Dieu réitère donc l'opposition de la Treizième et du seul moment.

En étudiant les images du feu, nous retrouvons, dans les tercets, la catégorie du dialogue et de l'échange apparue dans le second quatrain. On sait l'importance des images liées au principe igné chez l'auteur des *Filles du Feu*. Le feu est la condition et l'expression de la vie; on le trouve modalisé comme *lumière*, *couleur* et *chaleur*: le linceul d'une neige nocturne figurerait assez bien la

négarion du feu ou son absence. Impliqué dans presque toutes les images des tercets, le feu n'est nulle part nié dans *Artémis*. Il s'y manifeste comme *feu de vie* et comme *feu de mort*, corrélation qui recouvre celle du feu communiqué et du feu non communicable (et non communiqué), ainsi qu'il résulte de la comparaison des images du feu rayonnant — ou donné (« aux mains pleines de feu ») — et du feu brûlant et destructeur désigné par un verbe intransitivement employé (« votre ciel qui brûle »). En vertu du lien de présupposition qui unit la communication à la personne, le feu de vie est « naturellement » lié à la sainte, le feu de mort à l'espace céleste. Bien que reconnues en tant que personnes, les saintes ne peuvent communiquer un feu dont elles sont dépourvues.

Au dernier vers, *Ego* est celui qui accepte, sous sa modalité lumineuse, le don igné de *Tu*. A cet égard les vers extérieurs du groupe des tercets servent à marquer les limites d'une action comprise comme *don* et *acceptation du don*. *Ego* devient, par son acceptation, le destinataire effectif de la vie dont la Sainte est le destinateur. Selon une métaphore courante, les yeux de la femme aimée sont comparés à un soleil ou à un astre. Dans *Les Cydalises*, Nerval fait déjà rimer « yeux » et « cieux »; il souhaite que, « flambeaux éteints », les yeux des jeunes mortes se rallument aux cieux. Le dernier mot d'*Artémis* se rattache, comme tous les mots de rime *C* et *d*, au paradigme du feu, même si les yeux du fidèle amour, au lieu d'être une source de lumière, n'en sont que le réceptacle.

On peut paraphraser ainsi les vers 09 et 11 : « déesse terrestre sujet de la communication du feu » et « dieu céleste non-sujet de la communication du feu ». La sainte possède le feu qui fait défaut aux autres saintes, contrairement à Dieu, elle le communique : au lieu d'être l'épouse de Dieu — ce qui suppose une relation d'échange et de contrat — elle apparaît, dans un sens métaphorique au moins, comme celle d'*Ego*, qui assume par là le rôle de rival de Dieu.

La déesse Artémis est une sœur de la femme aimée, elle possède le don de médiumnité (elle assure la médiation de l'homme

et de la nature ou du cosmos) et elle fonctionne comme sujet de l'échange¹.

Le dernier vers du sonnet

Le vers 14 appartient à la classe d'équivalence des vers-limites et à la sous-classe des vers-limites terminaux. *Artémis* actualise trois des couplages virtuels définis au point de vue positionnel: le dernier vers entretient une relation de parallélisme avec 11 (dernier vers de T1), 08 (vers terminal du groupe des quatrains) et avec le vers liminaire, 01.

Les énoncés des vers 11 et 14 sont précédés chacun d'un double point (situé à la fin de 10 ou de 13) qui contribue à les mettre en évidence. Dans la version du manuscrit Paul Eluard, le mot « abyme » apparaît dès le vers 11 (« l'abyme des cieus ») et figure, au dernier vers, avec une majuscule initiale (« l'Abyme »). La version retenue pour la parution en recueil évite la répétition, elle fait se correspondre deux mots qui comportent les traits *spatialité* et *vacuité*: « désert » et « abîme ». Mieux que le contraste purement graphique de la majuscule et de la minuscule, l'opposition lexicale est apte à exprimer la différence qui sépare l'au-delà d'en haut inhabité et l'au-delà d'en bas où règne la Sainte. L'introduction du mot « désert » a pour effet, en outre, d'assurer le parallélisme rythmique des hémistiches de 11.

Le seul énoncé assertif fini des tercets (14) exprime un choix exclusif; il semble impossible, à première vue, qu'il puisse comporter le motif de la conciliation des contraires qui caractérise les vers 01 et 08 avec lesquels il se trouve en correspondance. L'expression « la sainte de l'abîme » qui désigne l'être d'élection, fait d'abord penser à une option satanique, à un mouvement de révolte qui pousserait à l'extrême la postulation vers le mal. Rien de ce qui précède, pourtant, ne nous permet de conclure à une telle vocation à rebours. Le mot « abîme » comporte, il

¹ Médiumnité et échange sont définis dans notre analyse d'*El Desdichado*, voir p. 81.

est vrai, toute une série de connotations négatives. Selon Littré, il désigne une « Cavité profonde ou sans fond. Les abîmes de la terre [...] L'abîme, les flots, l'océan. Il se précipita dans l'abîme [...]. L'enfer, dans le langage de l'Ecriture. Les puits de l'abîme. Ils tombent dans les abîmes éternels ». Le mot « abîme » est pris aussi dans des sens favorables ou neutres : ainsi, dans le langage héraldique, il est l'équivalent de « cœur », il sert à désigner le « centre de l'écu lorsqu'il porte une ou plusieurs pièces qui ne chargent aucune des autres » (Littré). Le contexte des tercets et la correspondance des vers 11 et 14 nous incitent à valoriser positivement l'abîme, par opposition au désert dont la connotation négative est hors de doute. Source du feu de vie, étrangère à l'espace inhabité et brûlé du ciel, la sainte ne peut, à la dernière ligne du poème, tout à coup et sans raison, être associée à l'idée de la perte. Selon G. Durand, l'abîme est le « leitmotiv de la punition apocalyptique » (Durand, 63, p. 113). Mais la punition que Dieu réserve aux grands coupables, aux révoltés audacieux qui tentent l'escalade des cieux, est ici appelée, au nom des dieux d'en bas, sur celles qui à Dieu sont trop fidèles, les roses blanches. Associé à l'abîme, aux enfers, le feu, instrument traditionnel des supplices infernaux, est projeté dans le « ciel qui brûle ». La relation T1 / T2 repose sur un schéma d'inversion des valeurs : la sainte n'est plus une fille du ciel, l'épouse mystique de Dieu ; mise en relation avec un au-delà d'en bas, nocturne et tellurique, elle est reconnue par un amant humain.

La troisième et dernière note du manuscrit Paul Eluard, « Rosalie », dénomme la « sainte de l'abîme ». Sicilienne d'origine¹, sainte Rosalie se trouve, dans *Octavie*, associée au paysage napolitain et aux roses violettes : « [...] une figure de sainte Rosalie couronnée de roses violettes, semblait plus loin protéger

¹ Terre de Sicile et terre de Naples appartiennent au Midi, dans ce sens, elles ont un contenu équivalent. La version définitive remplace heureusement un complément du nom par un adjectif ; elle autorise la disparition du « O » initial ce qui a pour effet de renforcer le couplage, des mots « Sainte » et « Rose » placés au début des vers parallèles 09 et 10.

le berceau d'un enfant endormi » (I, p. 288). Elle figure dans un fragment d'*Aurélia* comme le double céleste de la « Reine du Midi » :

Le signe du Bélier apparaît deux fois sur l'orbè céleste, où, comme en un miroir se réfléchit la figure de la Reine, qui prend les traits de sainte Rosalie. Couronnée d'étoiles, elle apparaît, prête à sauver le monde. Les constellations célestes l'environnent de leurs clartés. (I, p. 423.)

Le contexte explicite plusieurs des correspondances qui fondent l'unité d'*Artémis*: la reine est, à un niveau cosmique près, la même que la sainte; la métamorphose de l'une en l'autre s'opère, comme dans le sonnet, grâce à l'image d'une figure féminine qui tient à la main une fleur, médiatrice entre la terre et le ciel: « L'une de ses mains est posée sur le roc le plus élevé des montagnes de l'Yemen, l'autre dirigée vers le ciel balance la fleur d'anxoka, que les profanes appellent fleur du feu » (*ibid.*, p. 422).

En tant que personnage littéraire, sainte Rosalie apparaît déjà dans un roman d'Hoffmann que Nerval fut tenté de traduire, *Les Elixirs du Diable* (voir à ce sujet, Cellier, 56, p. 39) et dans *Robert le Diable*, opéra de Scribe et Delavigne (1831) auquel Nerval se réfère dans le *Voyage en Orient*:

En effet, des robes de soie ou des féredjés de drap fin passaient çà et là en froissant les feuilles des buissons; des caquetages mystérieux, des rires étouffés traversaient l'ombre des charmilles. L'effet des lanternes voltigeant partout aux mains des promeneurs me faisait penser à l'acte des nonnes de *Robert*, — comme si ces milliers de pierres plates éclairées au passage eussent dû se lever tout à coup; mais non, tout était riant et calme; seulement, la brise de la mer berçait dans les ifs et dans les cyprès les colombes endormies. Je me rappelai ce vers de Goethe:

Tu souris sur des tombes, immortel Amour! (II, p. 455.)

Qu'il s'agisse du roman, de l'opéra ou du sonnet, la figure de Rosalie entre dans une méditation sur les rapports du paganisme et du christianisme, du ciel et de l'enfer. La biographie de la sainte nous la montre retirée dans une grotte du Mont des Roses, accomplissant sa vocation céleste dans un espace

chthonien; associé à celui de la montagne où elle se retire, son nom évoque la fleur de Vénus. Les principaux contenus des tercets d'Artemis se trouvent déjà dans *Robert le Diable*: les motifs de la fidélité amoureuse salvatrice, du passage possible entre le monde des vivants et celui des morts, de la métamorphose des filles du ciel en filles de l'enfer, la relation *mort ≠ non-vie* (sur le tombeau de la sainte croît un rameau toujours vert), les oppositions corrélées *ciel / enfer* et *christianisme / paganisme*, la série d'homologies *masculin + singulier / masculin + pluriel : : féminin + pluriel / féminin + singulier : : maléfique / bénéfique*.

Citons, afin d'illustrer la proximité des textes, un extrait de la scène 7 de l'acte III, où le lecteur d'Artemis retrouve un lexique avec lequel il est déjà familiarisé:

RÉCITATIF

BERTRAM.

*Voici donc les débris du monastère antique
Voué par Rosalie aux filles du Seigneur;
Ces prêtresses du ciel, dont l'infidèle ardeur,
Brûlant pour d'autres dieux un encens impudique,
Où régnaient les vertus fit régner le plaisir!*

(Regardant la statue de sainte Rosalie.)

*La céleste courroux, attiré par la sainte,
Au milieu de la joie est venu vous punir,
Imprudentes beautés!... Ici, dans cette enceinte,
Vous dormez! le front pâle et comme en vos beaux jours,
Ceint encore des fleurs qu'effeuillaient les amours.*

[...]

Ne craignez plus d'une sainte immortelle

La terrible courroux!

Roi des enfers, c'est moi qui vous appelle,

Moi, damné comme vous!

(Pendant l'air précédent, des feux follets ont parcouru ces longues galeries et s'arrêtent pour s'éteindre sur les tombeaux des nonnes ou sur les pierres tumulaires de la cour. Alors les figures de pierre, se soulevant avec effort, se dressent et glissent sur la terre. Des nonnes aux vêtements blancs apparaissent sur les degrés de l'escalier, montent et s'avancent en procession sur le devant du

théâtre. Pas le moindre mouvement ne trahit encore leur nouvelle existence. Les murs qui supportent les arcades ne peuvent arrêter la marche de celles qui désertent les tombes de la cour. La pierre s'est amollie pour leur livrer passage; bientôt elles ont rejoint leurs compagnes, et s'arrêtent vers le tombeau de sainte Rosalie, qu'elles ne peuvent dépasser. Dans ce moment leurs yeux commencent à s'ouvrir, leurs membres reçoivent le mouvement, et si ce n'est leur pâleur mortelle, toutes les apparences de la vie leur sont rendues. Pendant ce temps le feu des lampes s'est aussi de lui-même rallumé. L'obscurité a cessé.)

BERTRAM, aux nonnes qui l'entourent.

*Jadis filles du ciel, aujourd'hui de l'enfer,
Écoutez mon ordre suprême!
Voici venir vers vous un chevalier que j'aime...
Il doit cueillir ce rameau vert;
Mais si sa main hésite et trompe mon attente,
Par vos charmes qu'il soit séduit;
Forcez-le d'accomplir sa promesse imprudente,
En lui cachant l'abîme où ma main le conduit.*

L'homonymie n'implique pas la synonymie: même si elles font le bonheur des amateurs de «sources», les ressemblances repérables au plan de l'expression dissimulent souvent de profondes différences à celui du contenu. A l'aide des mêmes corrélations on parvient à constituer des messages contradictoires. Ainsi, dans *Artémis*, la sainte est opposée au Dieu chrétien dont *Ego* devient le rival; en même temps qu'il renonce à utiliser les dichotomies *vertu / plaisir* et *puissance ici-bas / salut éternel dans l'au-delà* que *Robert le Diable* emprunte au drame faustien, Nerval inverse le sens de l'homologie qui unit les termes des axes *paganisme / christianisme* et *mort / vie*.

En composant leur texte, Scribe et Delavigne ne se proposaient sans doute aucune fin apologétique: tout en rangeant la vie et le bien du côté du Dieu des chrétiens, ils mettent l'accent sur le caractère ambigu de la sainte qui, pure jeune fille, a cédé à la tentation de Bertram, c'est-à-dire de Satan lui-même, le père du héros. L'ambivalence de la figure centrale facilite les inversions nervaliennes. Dans *Artémis* la sainte de l'abîme n'apparaît plus

dans la dépendance du dieu solitaire et céleste; c'est ce même dieu, au contraire, qui assume les valeurs maléfiques dont Bertram-Satan se trouve chargé dans l'opéra.

La préférence exprimée au vers 14 implique une division dichotomique de l'espace et des êtres. Mais le choix d'*Ego* n'a rien de satanique: au lieu de correspondre à un geste de révolte, il coïncide avec l'affirmation de la Réalité et de la Vie. Ainsi que les vers 01 et 08 auxquels il est couplé, l'énoncé du dernier vers doit donc correspondre à l'expression de termes complexes. L'opposition irréductible du ciel et de la terre ne saurait mettre en échec le régime de la *coincidentia oppositorum*: désigné comme vacuité et comme non-vie, le ciel lexicalisé en 11 et 13 ne se présente pas comme le contraire de la terre, mais comme sa négation, il équivaut au néant.

Définissons le ciel par la somme des traits *transcendance* + *lumière* (inaccessibilité et luminosité) et neutralisons les oppositions *haut / bas* et *diurne / nocturne*: habité par une divinité de feu qui l'éclaire et qui l'anime, l'abîme est alors un équivalent de ciel, le terme positif correspondant à l'abîme d'en haut, désert qui brûle d'un feu de mort.

L'identité de la sainte s'établit par rapport à une zone de l'espace et par rapport à *Ego*; elle correspond à l'existence d'une médiation de l'humain et du cosmique et d'une relation d'échange *interindividuelle*. La sainte de l'abîme conjugue les propriétés de la Treizième et celles de la morte victorieuse du second quatrain. Si la Treizième peut désigner indifféremment une femme ou une heure, la sainte de l'abîme se trouve être *simultanément* une personne et un objet cosmique: paraphrasant le catéchisme de l'oncle du narrateur, dans *Aurélia*, nous dirons que « la divinité c'est la lune » (I, p. 394). Mise en doute au deuxième vers, affirmée au premier, la solidarité de l'homme et du cosmos se trouve rétablie à la fin du sonnet.

Attribut végétal associé à l'idée d'une navigation miraculeuse du pays des morts vers le rivage des vivants, la Rose Trémière peut aussi correspondre à un emblème lunaire: « La lune est le premier mort », écrit Mircea Eliade, elle est aussi, après trois

jours d'absence, « la première ressuscitée ». Elle se prête à signifier la conciliation — dans un temps circulaire — de la vie et de la mort, de l'être et du devenir; en mythologie, elle apparaît souvent comme le « pays des morts » mais aussi comme le « réceptacle régénérateur des âmes » (*Eliade*, 53, chap. IV, et plus particulièrement, pp. 155-160).

Reconnue de manière purement formelle, la correspondance qui unit les vers 01, 08 et 14 se trouve ainsi justifiée, au plan du contenu, par un triple renvoi au motif de l'union des contraires réalisée sous le signe de la figure d'Artémis, déesse lunaire.

L'alternance des personnes grammaticales est apparue comme un trait pertinent de la composition du poème. Désigné tour à tour comme troisième ou comme deuxième personne, l'acteur féminin ne se rencontre pourtant jamais comme deuxième personne du dialogue dans une strophe où le sujet du procès de l'énonciation se trouve lexicalisé par un pronom ou un adjectif. Dans le dernier tercet, définitions sémantiques et définitions grammaticales des acteurs se trouvent décalées l'une par rapport à l'autre, créant ainsi une certaine ambiguïté fonctionnelle des rôles.

Unique et engagée dans une relation de dialogue, ou d'échange, à la manière d'une deuxième personne (*Benveniste*, 66, p. 230), la sainte de l'abîme entretient, en vertu de l'élection exclusive dont elle fait l'objet, une relation interpersonnelle avec *Ego*. Pour sa part, *Ego* est obliquement désigné comme première personne à travers une partie du corps (« mes yeux »): il n'est pas signifié comme une pure subjectivité et il ne jouit pas pleinement du statut transcendant du sujet (*ibid.*, p. 232). Destinataire, au même titre que d'autres, d'un message lumineux, il se rattache à la communauté des sectateurs d'Artémis. Lorsqu'il intime aux Roses blanches l'ordre de tomber, il le fait au nom de « nos dieux », confessant ainsi, du même coup, son appartenance à une *ecclesia*. Mais rien n'exclut que chacun des fidèles ne se trouve dans une relation personnelle, fondée sur le don et l'acceptation du don, avec la divinité. Le vers 14 renvoie à cette pluralité d'individus dont le second quatrain nous propose déjà l'image,

à cette différence près, toutefois, que l'acteur féminin, au lieu d'éclater en autant d'hypostases qu'il y a d'amants ou de fidèles, correspond alors à une seule divinité, entre toutes distinguées, conformément aux images du premier quatrain.

Le dernier tercet, et plus particulièrement le dernier vers, propose donc bien une solution aux contradictions progressivement surgies dans le discours. La réalisation des termes complexes renvoie traditionnellement à un contexte paradisiaque: en dépit des apparences, le sonnet ne s'achève pas sur une résonance mélancolique.

L'acteur féminin et le système de ses manifestations

Le poète recourt, pour définir et qualifier l'acteur féminin, à quatre codes distincts, cosmique, géographique, emblématique, physique ou corporel, que nous désignons par C suivi d'un indice numérique (C₁, C₂, C₃, C₄). La régularité observable des manifestations — chaque code fournit trois traits — permet de poser, par hypothèse, que ces quatre codes sont munis d'une même structure à trois termes (*a*, *b* et *c*) telle que *a* fonctionne comme le terme complexe auquel correspondent les termes contraires *b* et *c*.

C₁. — Le code cosmique concerne l'expression du rapport de la vie et de la mort selon les dimensions du Temps et de l'Espace:

*a*1 dernier U premier → *vie* U *mort* (01)

*b*1 au-delà d'en haut → *mort* (11)

*c*1 au-delà d'en bas → *vie* (14)

C₂. — Le code géographique se réfère aux quatre points cardinaux et désigne les opérateurs de conjonction et de disjonction:

*a*2 Est U Ouest } → *conjonction* (08)

*b*2 Sud } → *conjonction* (09)

*c*2 Nord → *disjonction*¹ (10)

¹ Conjoints en la personne de la Sainte, le Sud et le Nord, contrairement à l'Est et à l'Ouest, ont deux expressions distinctes dans le sonnet.

C₃. — L'existence d'un système des emblèmes n'est pas évidente. En vue de l'établir, il convient de définir sans équivoque la nature et la fonction de l'emblème. Est emblème le signe qui assure la reconnaissance du héros victorieux; l'emblème ne désigne pas un prédicat quelconque du héros (ou de l'héroïne), il exprime spécifiquement sa reconnaissance en tant que sujet en relation avec sa réussite. Dans la théorie du récit, il se rattacherait au contexte de l'épreuve glorifiante.

L'emblème de la rose — tenu — et celui de la croix — refusé ou non communiqué — correspondent respectivement à l'expression d'une victoire ou d'un échec. La question est de savoir où se trouve exprimé le troisième emblème du système? On ne contestera pas que, au vers 14, *Ego* reconnaît la sainte de l'abîme comme seul vrai sujet (en l'opposant au Dieu non nommé auquel la croix est associée): L'élection dont la sainte est ainsi l'objet est destinée à neutraliser les effets de l'échec, de la non-reconnaissance de la sainte par un Dieu non existant ou non personnel. La dernière image comporte l'équivalent d'un emblème: « mes yeux » métonymiquement associés au choix d'*Ego*, sont aussi couplés à « ta croix ». (substantif d'un vers terminal de tercet précédé d'un adjectif possessif).

Enfin, si l'on accepte l'homologation des axes *nature / culture*, *non-personne / personne*, *physique / psychique* et *non-communication / communication*, on peut interpréter la reconnaissance visuelle comme un moyen terme entre l'élection par la rose (objet naturel non communiqué) et l'élection par la croix (artefact communicable mais non communiqué). Partie du corps, les yeux sont le lieu du regard, ils assurent la mise en communication d'un être humain et d'un être cosmique:

a3 mes yeux	nature U culture (<i>personne</i> U <i>non-personne</i>)	(14)
b3 la Rose Trémière nature	(<i>non-personne</i>)	(08)
c3 ta croix	culture (<i>personne</i>)	(11)

C₄. — Trois lexèmes, dans le sonnet, appartiennent au paradigme corporel: « mains » (09), « cœur » (10) et « yeux » (14). Liés à un feu rayonnant ou à un feu intime, les mains et le cœur s'opposent comme *extériorité* et *intérieurité*; « mes yeux » désignent

évidemment les yeux de l'amant et non ceux de la sainte, mais ainsi que le « je » présuppose le « tu », le regard ébloui implique le regard rayonnant. Les yeux de la femme aimée, flambeaux ou astres, ceux de l'amoureux, assurent, entre deux subjectivités, la communication du feu de vie:

a4: yeux *intérieurité* U *extériorité* (14)

b4: mains *extériorité* (09)

c4: cœur *intérieurité* (10)

Voici une présentation synoptique de l'ensemble de ces données:

vers	C ₁ cosmique	C ₂ géographique	C ₃ emblématique	C ₄ physique
01	<i>a1</i>	<i>a2</i> <i>b2</i> <i>c2</i>	<i>b3</i>	<i>b4</i> <i>c4</i>
08				
09				
10	<i>b1</i> <i>c1</i>		<i>c3</i> <i>a3</i>	<i>a4</i>
11				
14				

On dispose ainsi d'un instrument susceptible de rendre compte de l'unité du sonnet. La lecture verticale du tableau ci-dessus illustre le rôle joué par les vers-limites 01 et 08 dans l'articulation des groupes de strophes. Des quatre codes, seul C₄ n'est pas lexicalisé dans les quatrains; toutefois, un lien sémantique unit les mains et le cœur, respectivement, à l'action de tenir (08) et à celle d'aimer (04-06). La lecture horizontale permet d'envisager enfin la question de l'intégration des quatre codes sous la forme d'une homologation des deux axes: (*cosmique* / *géographique*) / (*emblématique* / *physique*) :: relation au monde (*non-personne*) / relation aux êtres (*personne*).

Le dernier vers comporte trois prédicats de l'acteur féminin, le premier vers un seul; les autres vers en proposent chacun deux à raison d'un par couple (C1-C2 et C3-C4) de codes. Une telle distribution implique que l'acteur féminin doit toujours être doublement défini, par une relation au monde et par une relation

aux êtres. La Treizième demeure indifférenciée, son statut humain ou social n'est pas encore établi; inversement, la sainte de l'abîme, à la dernière image, est surabondamment caractérisée par une relation au monde et par une relation interindividuelle qui fonde son être divin et la situe par rapport à la société des morts.

EL DESDICHADO ET ARTÉMIS

INTERTEXTUALITÉ ET CLÔTURE

Notre effort d'analyse a porté successivement sur deux sonnets considérés comme des entités autonomes de signification. La clôture postulée de chaque texte, son découpage en sous-unités sémantiquement corrélables ne suffisent pas, toutefois, à fonder sa communicabilité et son statut d'objet sémiotique. Tout poème s'inscrit dans le contexte d'une langue véhiculaire et manifeste, selon certaines règles à définir, un univers sémantique qui n'est saisissable qu'au travers de l'ensemble de ses manifestations. Deux sortes de grammaires au moins sont donc nécessaires pour rendre compte de la réalité d'un poème: celle qui décrit l'existence d'un univers sémantique quelconque et celle qui explicite le mode d'investissement de cet univers dans un type particulier de discours.

La comparabilité des textes est postulée au même titre que le principe de leur clôture, celle-là impliquant celui-ci. On ne remet pas en cause l'autonomie d'*El Desdichado* et d'*Artémis* du moment que l'on s'interroge sur le sens des *Chimères* et sur la manière dont ces deux sonnets s'intègrent dans le recueil qui les contient. L'étude des parties ne conduit pas nécessairement à la connaissance de l'ensemble: si nous avons choisi, pour commencer, d'analyser des pièces isolées, c'est qu'il nous est paru plus facile, dans une première phase de décryptage, d'embrasser l'unité d'un sonnet que celle d'un recueil.

DEUX SONNETS DANS UN RAPPORT DE TRANSFORMATION

: *El Desdichado* et *Artémis* sont plus que deux pièces comparables,

ces sonnets nous ont paru être dans un rapport de transformation, l'un par rapport à l'autre, comme si le poète en avait voulu faire les panneaux d'un diptyque.

Les données extérieures

Aucune donnée externe n'est susceptible d'apporter une preuve à l'appui de notre thèse; montrons toutefois que la part connue de l'histoire de ces textes n'est pas incompatible avec elle.

El Desdichado et *Artémis* furent composés, vraisemblablement à la même époque, vers la fin de l'année 1853 et au début de 1854. Ils figurent sur le même feuillet du manuscrit Lombard à l'encre rouge; *Le Ballet des Heures* y succède à *El Desdichado* dont il est séparé par cette mention: « En voici un autre » (Guillaume, 65, pp. 58 et suivantes). Juxtaposés dans ce manuscrit, I et VI se trouvent disjoints dans le recueil: mais leurs positions relatives dans les *Chimères*, mieux encore qu'une simple contiguïté matérielle, suggèrent l'idée d'une mise en corrélation. *El Desdichado* et *Artémis* occupent des places que l'on peut, dès maintenant, considérer comme symétriques: le première et la dernière relativement à une première série de six sonnets à laquelle correspond, dans la seconde moitié de l'ensemble duodénaire du recueil — répartis en deux poèmes — un nombre égal de sonnets.

L'analyse des contenus confirme une présomption fondée sur des indices dont le faisceau ne constitue pas une certitude. Les « sonnets majeurs » des *Chimères* développent la même problématique: à quelle condition, dans un monde soumis à la loi de l'*irréparable tempus*, la relation amoureuse d'un « je » masculin vivant et d'une amante morte, est-elle apte à fonder l'identité essentielle des partenaires du couple?

Le problème du lexique

L'ensemble des substantifs communs aux deux sonnets comporte cinq termes: « cœur », « fleur », « reine », « rose » et « sainte ». Caractéristique de la corrélation des tercets de I selon l'opposition in

vita / in morte, la paire reine-sainte s'inscrit, en VI, dans le cadre de l'articulation du groupe des quatrains et de celui des tercets. La rose et la fleur désignent la femme selon la figure de la métaphore ou celle de la contiguïté métonymique. A la série reine-sainte-rose, correspond, on s'en souvient, terme à terme, en I, la série sirène-fée-pampre. Les oppositions que supporte la corrélation de ces triades isomorphes ne sont-elles plus pertinentes dans *Artémis*? On se heurte au problème bien connu de la correspondance qui s'établit entre les unités du contenu et celles de l'expression. Le défaut de lexicalisation n'implique pas *ipso facto* l'absence, en VI, des traits que, dans le sonnet liminaire, manifestent les lexèmes « sirène », « fée » et « pampre ». On ne saurait détecter les synonymies et déjouer les pièges de l'homonymie sans se référer au modèle construit des contenus: c'est pourquoi ce ne sont pas les textes eux-mêmes, mais les descriptions qu'on en produit qui servent de champ à l'activité comparatiste.

La catégorie *céleste / chthonien* qui rend compte, en particulier, de la corrélation des ensembles rose-reine-sainte et vigne-sirène-fée est essentielle à la signification d'*Artémis* où elle est exprimée par l'opposition de la sainte-rose rattachée à la sphère chthonienne des dieux d'en bas et des roses-fantômes fidèles au dieu absent d'un ciel vide. Reine et sainte comportent le trait *céleste* en I, le trait complémentaire, *chthonien*, en VI. Les changements qui affectent la valeur des lexèmes quand ils passent d'un contexte à l'autre ne sont sans doute pas arbitraires: mais il reste à définir les règles qui les rendent prévisibles et sans la connaissance desquelles il est vain de songer à élaborer le dictionnaire d'une œuvre poétique.

Limitons notre enquête, pour l'instant, à la comparaison des emplois du lexème « rose » dans les sonnets I et VI. Le mot « rose » figure une fois dans *El Desdichado*, il apparaît à quatre reprises dans *Artémis*, où il est chaque fois déterminé. Dans le premier sonnet il implique, entre autres, les traits *céleste* + *culturel* qui permettent de l'articuler au mot « pampre » défini comme *chthonien* et *naturel*; il dénote alors la fleur de culture qui résulte

de la transformation de l'égantier¹. Dans *Artémis*, « rose » désigne tantôt une alcée à valeur emblématique, tantôt, métaphoriquement, une sainte, jamais la rose que nous trouvons dans l'espace d'un jardin, au pied d'une colline, ou adossée à un mur; il n'entre, dans ce contexte, en relation avec aucun autre terme du paradigme végétal; il appartient à ses déterminants, constitués en classe d'équivalence articulée, de manifester les corrélations sémantiques pertinentes. Relativement à l'axe *ciel / terre*, il est rendu à sa neutralité; employé au singulier, il renvoie au domaine terrestre, quand il est au pluriel, il appartient au paradigme des termes célestes.

El Desdichado et *Artémis* comportent les motifs contradictoires de la conjonction réussie (I, 08) et de la conjonction manquée (VI, 11). La rose est corrélée tantôt avec la vigne, tantôt avec la croix; relativement à la rose, pampre et croix sont donc comparables: la croix doit être au pampre comme la rose mystique (ou emblématique) à la fleur ornementale, le résultat d'une culturalisation: transformation sémantique dont *La Légende dorée* fournit une expression narrative (Voragine, pp. 259-266). Nerval évoque à son tour, dans le *Voyage en Orient*, « l'invention de la sainte croix »:

Lorsqu'on se trouva près de l'emplacement où l'on avait assis les fondations de l'autel, la reine avisa un énorme pied de vigne déraciné et jeté à l'écart. Son visage devint pensif, elle fit un geste de surprise, la huppe jeta des cris plaintifs, et la nuée d'oiseaux s'enfuit à tire-d'aile.

L'œil de Balkis était devenu sévère; sa taille majestueuse parut se hausser, et d'une voix grave et prophétique: « Ignorance et légèreté des hommes! s'écria-t-elle; vanité de l'orgueil!... tu as élevé ta gloire sur le tombeau de tes pères. Ce cep de vigne, ce bois vénérable...

— Reine, il nous gênait; on l'a arraché pour faire place à l'autel de porphyre et de bois d'olivier, que doivent décorer quatre séraphins d'or.

¹ Conformément à l'indication fournie par un passage de *Sylvie*: « Où sont les buissons de roses qui entouraient la colline? L'égantier et le framboisier en cachent les derniers plants, qui retournent à l'état sauvage » (I, pp. 261-262).

[...] — Tu as profané, tu as détruit le premier plant de vigne... qui fut planté jadis de la main du père de la race de Sem, du patriarche Noé.

— Est-il possible? répondit Soliman profondément humilié, et comment savez-vous?...

— Au lieu de croire que la grandeur est la source de la science, j'ai pensé le contraire, ô roi! et je me suis fait de l'étude une religion fervente... Ecoute encore, homme aveuglé de ta vaine splendeur: ce bois que ton impiété condamne à périr, sais-tu quel destin lui réservent les puissances immortelles?

— Parlez.

— Il est réservé pour être l'instrument de supplice où sera cloué le dernier prince de ta race.

— Qu'il soit donc scié par morceaux, ce bois impie, et réduit en cendres!

— Insensé! qui peut effacer ce qui est écrit au livre de Dieu? Et quel serait le succès de ta sagesse substituée à la volonté suprême? Prosterne-toi devant les décrets que ne peut pénétrer ton esprit matériel: ce supplice sauvera seul ton nom de l'oubli, et fera luire sur ta maison l'auréole d'une gloire immortelle... »
(II, pp. 526-527.)

Les paires rose-pampre et rose-croix sont corrélables, à ceci près que, de l'une à l'autre, s'inverse la distribution des traits *céleste* et *terrestre*: pampre / rose : : rose / croix : : *terrestre* / *céleste*. A vrai dire, les faits sont un peu plus complexes; si les termes complémentaires, la rose et la vigne, subissent une même transformation quand on les fait passer du contexte d'*El Desdichado* dans celui d'*Artémis*, on admettra que la croix n'est pas spécifiquement *céleste* et on supposera qu'il existe, à côté de la croix lexicalisée en VI, 11, une croix *terrestre*: celle que réalise — au niveau des représentations spatiales — la conjonction accomplie par le médiateur féminin des points cardinaux (VI, 08-10).

Le parallélisme des deux sonnets

Rapprochons les vers 08, positionnellement équivalents, de I et de VI:

Et la treille où le pampre à la rose s'allie.
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.

et montrons qu'ils sont corrélables. Ils comportent la première (en I, la seule) occurrence du mot « rose » et le motif de la conjonction. L'alliance des espèces végétales contraires, l'union des pôles opposés figurent chacun un terme complexe au moins: *ciel U terre* (mais aussi, *culture U nature*) ou *vie U mort* (et *unique U multiple*). Les mots « treille » et « trémière » commencent par le même groupe consonantique, ils expriment le motif d'un espace englobant ou celui d'une totalisation de l'espace. Un présent duratif (« s'allie »; « tient ») renvoie, dans chaque cas, à l'idée d'une permanence actuelle.

La quête d'autres correspondances, vers à vers, entre *El Desdichado* et *Artémis* se révèle peu fructueuse. Faut-il interpréter alors le parallélisme des vers 08 comme l'effet d'une coïncidence ou comme un indice, parmi d'autres, incitant le lecteur à rechercher une corrélation plus générale entre les deux textes?

On retrouve, à l'échelle des unités supérieures au vers, strophe, groupe de strophes, des correspondances entre ces deux oppositions. Contrairement à ce qui se passe dans le groupe des tercets, on ne rencontre dans les quatrains aucune référence explicite au domaine religieux et divin: l'homologie *Q / T* : : *profane / religieux* est commune à I et à VI. Pourtant la dimension du sacré apparaît en sourdine, dès le second quatrain, en rapport avec la relation qui unit *Ego* vivant et son amante morte. Les seconds tercets, celui d'*El Desdichado* et celui d'*Artémis*, évoquent un au-delà chthonien, enfers ou abîme.

Symétrie et enchaînement

Tout se passe comme si la méditation commencée sous des auspices mélancoliques trouvait, à la fin de la première moitié du recueil, une heureuse conclusion. Q1 de I et T2 de VI sont en effet, dans un rapport de transformation négative. Au ciel veuf de tout lumineux, vide, répond l'éclat de la nuit constellée de l'abîme. Donnée initialement pour morte ou éteinte, l'étoile se rallume à la fin d'*Artémis*: sainte astrale, dispensatrice de vie, médiatrice entre l'homme et le cosmos, elle illumine l'abîme,

éclaire la nuit des retrouvailles. Le veuf est enfin consolé, la verticalité niée du monde rétablie, mais vers le bas: à la tour abolie succède une sorte de « Babel en creux » (l'expression est empruntée à Butor, 64).

La superposition paradigmaticque des strophes « contiguës », dernière d'*El Desdichado* et première d'*Artémis*, sert de révélateur à un noyau commun de contenus: l'action répétée d'un acteur assure la médiation de la vie et de la mort conçues comme les termes d'une relation de complémentarité. Le médiateur correspond, dans chaque cas, au personnage dénommé par le titre du sonnet.

Accomplie autrefois, la double traversée du fleuve infernal assure le passage, selon la dimension de l'espace, entre le monde des vivants et celui des morts; actuel, le retour de la divinité féminine impose la coïncidence, selon l'axe temporel, de la dernière et de la première. Effet d'une volonté librement déterminée, quand elle est le fait d'*Ego*, la répétition paraît, au contraire, soumise; dans le contexte d'*Artémis*, à un principe de régularité impersonnel qui se confond avec l'ordre même du temps. Nous retrouverons l'opposition d'une itération non régulière et d'une répétition régulière au cours des analyses suivantes.

Grille positionnelle et distribution des contenus

El Desdichado et *Artémis* illustrent deux manières complémentaires d'exploiter les virtualités de la grille conventionnelle du sonnet (Geninasca, 71). Les contenus équivalents sont distribués, dans les quatrains, selon le schéma du parallélisme (I) ou celui de la symétrie (VI).

Si les relations T1 / T2 et 10 / 11 fournissent, dans le poème liminaire, une image homothétique des relations Q / T et Q1 / Q2, dans le sixième sonnet, la relation T1 / T2 est, plus simplement, homologable avec la relation Q1 / Q2. Le schéma des rimes contribue à orienter le lecteur: contrairement à ce que l'on observe dans *Artémis*, jamais, en I, un vers initial ne se trouve lié par la rime à son inverse, autrement dit, à un vers terminal de strophe.

Ces différentes exploitations de la forme fixe du sonnet se traduisent dans la manière dont est réalisé, dans le texte, le passage d'une unité discrète à l'autre. A l'inverse de ce que l'on constate en VI, où aux passages en écho (04-05; 08-09) des deux premières limites strophiques, s'oppose le contraste — décrit ailleurs — des vers 11 et 12, l'opposition est maximale, dans le premier poème, entre Q1 et Q2, minimale entre T1 et T2. Les quatrains d'*Artémis*, comme les tercets d'*El Desdichado*, sont séparés et unis par trois points de suspension, l'enchaînement étant réalisé au niveau lexical ou à celui de la syntaxe.

Remarque finale

Nous nous contenterons de cette esquisse et nous n'essaierons pas d'épuiser les possibilités d'une mise en corrélation systématique. Nous ne disposons pas d'un appareil théorique suffisant et notre analyse du recueil n'est pas assez avancée pour que nous soyons à même de traiter, sans trop nous égarer, tous les éléments du lexique et de la syntaxe poétiques de Nerval. Quel sort réserver, par exemple, à la corrélation des éléments liquide et igné que dégage la description: nous savons que chacune des strophes d'*El Desdichado* comporte une référence, plus ou moins explicite, à l'eau, et nous avons vu que tous les mots de la rime, dans les tercets d'*Artémis*, appartiennent au paradigme du feu et de la lumière.

PREMIÈRE PARTIE

II

UN GROUPE DE QUATRE SONNETS

Entre *El Desdichado* et *Artémis*, parties disjointes d'un même discours, le poète a intercalé quatre sonnets, *Myrtho*, *Horus*, *Antéros* et *Delfica*. Inversant la démarche suivie jusqu'ici, nous nous interrogerons sur la réalité du groupe avant de procéder à l'analyse des pièces isolées. Un tel changement de stratégie obéit à une exigence de variété dans le choix des approches et relève d'un certain opportunisme, mais il dépend aussi de considérations qui tiennent, pour une part, à l'histoire des textes, et beaucoup à la nature des poèmes étudiés.

L'analyse d'*El Desdichado* et d'*Artémis* a précédé l'étude de leur corrélation : nous avons traité l'un et l'autre de ces textes comme un « ouvrage poétique [qui] considéré isolément, contient en lui-même ses variantes ordonnées sur un axe qu'on peut représenter vertical, puisqu'il est formé de niveaux superposés : phonologique, phonétique, syntactique, prosodique, sémantique, etc. » (Jakobson et Lévi-Strauss, 62, p. 5) avant de rechercher s'ils étaient liés par une solidarité structurelle. Rassuré sur la possibilité de concevoir les pièces isolées comme le résultat d'une combinatoire — complexe mais non impénétrable — nous procéderons, provisoirement, comme si les poèmes II à V relevaient avant tout de la réalité du « mythe [qui] peut — au moins à la limite — être interprété au seul niveau sémantique, le système des variantes (toujours indispensable à l'analyse structurale) étant alors fourni par une pluralité de versions du même mythe, c'est-à-dire par une coupe horizontale pratiquée sur un corps de mythes, au seul niveau sémantique » (*ibid.*).

Dans sa « note liminaire » à l'analyse des *Chats*, Lévi-Strauss insiste sur la complémentarité de ces procédures. Citons-le encore :

A la condition, seulement, de pratiquer les deux méthodes, fût-ce en s'imposant de brusques changements de domaine, on se mettra en mesure de décider le pari initial, que si chaque méthode peut être choisie en fonction des circonstances, c'est, en dernière analyse, parce qu'elles sont substituables l'une à l'autre, faute de toujours pouvoir se compléter.

Une imagination combinatoire

On pourrait formuler ainsi l'intuition qui est au centre de la pensée et de la créativité nervaliennes : tout ensemble — fini ou infini — de mots, d'œuvres créées ou à créer, d'êtres humains nés ou à naître, peut se ramener à un ensemble quotient fini.

Le nombre typique de chaque famille humaine est sept :

« Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous. »

Cette idée me devint aussitôt sensible, et, comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même ; les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient distinctement à la fois, comme si mes facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confondre, par un phénomène d'espace analogue à celui du temps qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve. Mon étonnement s'accrut en voyant que cette immense énumération se composait seulement des personnes qui se trouvaient dans la salle et dont j'avais vu les images se diviser et se combiner en mille aspects fugitifs.

« Nous sommes sept, dis-je à mon oncle.

— C'est en effet, dit-il, le nombre typique de chaque famille humaine, et, par extension, sept fois sept, et davantage ». (I, p. 368.)

On peut dresser un « tableau complet, en vingt-quatre cases, de toutes les combinaisons possibles des passions tragiques, traitées ou à traiter encore » ; il vaut la peine de reproduire, même partiellement, le texte où Nerval expose sa doctrine des sujets dramatiques :

Le nombre des sujets dramatiques tels que les veut la tragédie, en dehors de tout arrangement de couleur locale et d'action

enchevêtrée selon le goût moderne, est nécessairement borné. Puisqu'on discute en ce moment sur la gamme des sons et des couleurs, on ferait aussi bien d'accuser l'infériorité de notre gamme... ou, pour parler selon Fourier, de notre clavier passionnel.

[...] Quand on a épuisé toutes les péripéties de meurtres, de rivalités et d'amours entre parents du premier degré, il faut passer aux situations analogues résultant des inégalités sociales, puis aux luttes de politique et de croyances; c'est à peu près tout, à ce qu'il nous semble... Nous devrions même en être sûr, ayant tracé autrefois, pour notre instruction personnelle, un tableau complet, en vingt-quatre cases, de toutes les combinaisons possibles de passions tragiques, traitées ou à traiter encore. Ce travail terminé, nous nous sommes assurés que rien de nouveau et d'inattendu ne pouvait plus paraître désormais sous le soleil ni sous le lustre, d'ici à la consommation des siècles, à moins, pour rentrer dans les hypothèses fouriéristes, que notre planète ne passe à l'état de cardinale majeure, ce qui agrandirait sensiblement le clavier de nos passions.

[...] le caractère, les costumes, les détails de la vie, changent avec les époques; les passions générales restent les mêmes; qui songe, en voyant Hamlet, que c'est Oreste sous d'autres habits? En voyant *Roméo et Juliette*, qui jamais a songé que cette action est scène pour scène celle de *Pyrame et Thisbé*? Ne reprochons donc pas aux poètes modernes de traiter des sujets vieux comme le monde; c'est le monde qui se répète, c'est l'homme qui tourne dans le cercle abstrait indiqué par Vico, et, quand on dit: N'y a-t-il rien de plus neuf? autant vaudrait-il dire: N'y a-t-il rien de plus ancien? (*La Vie des Lettres*, pp. 203-205.)

Il n'est pas jusqu'au stéréographe, « appareil à rangées alphabétiques mobiles », pour lequel le poète a déposé, en 1844, une demande de brevet, qui n'apparaisse comme le produit d'une rêverie combinatoire dont l'expansion se limite généralement, chez Nerval, au champ de la littérature.

Le système des titres

Les titres des sonnets II à V composent un paradigme de noms propres. « Myrtho » dénote un personnage féminin dont le nom est emprunté à l'arbuste consacré à Vénus, le myrte (que Nerval orthographie « myrthe », avec un h, dans les *Chimères*); « Horus »

est l'appellation d'une divinité solaire égyptienne; « Antéros » désigne le second fils de Vénus; « Delfica » évoque un haut-lieu apollinien, il renvoie à la sibylle du dernier tercet¹;

Ces noms propres s'opposent par paires: à deux titres masculins (désignant un dieu) répondent deux titres féminins (qui évoquent, à travers une appellation empruntée à un végétal ou à une terre, un être médiateur situé à mi-distance des dieux et des hommes); « Myrtho » et « Antéros » comportent une connotation vénusienne, alors qu'« Horus » et « Delfica » renvoient à un contexte apollinien².

La distribution des reprises lexicales

L'examen des reprises lexicales par rapport à leur distribution à l'intérieur de notre quaternaire de sonnets délivre une information que les relevés lexicaux habituellement interprétés en termes de statistique ne fournissent pas. L'inventaire ci-dessous ne prend pas en considération les mots dont la répétition relève évidemment d'une contrainte linguistique (articles, pronoms personnels, etc.); le critère phonico-lexical d'identité est tel que « dieu » et « dieux » sont reconnus comme un seul terme, contrairement à « œil » et « yeux » qui doivent être enregistrés séparément, s'il y a lieu. Les segments inférieurs au mot ne sont pas davantage retenus: les

¹ Selon un procédé analogue, Nerval intitule « Erythrée » — cet adjectif désignant la « prêtresse au visage vermeil » (erythraeus: rouge) — un sonnet demeuré inédit du vivant de l'auteur en raison, sans doute, de la trop grande ressemblance de sa dernière strophe avec le second tercet de *Delfica*.

² Publié en 1845 et en 1853 déjà, le cinquième sonnet des *Chimères* porte successivement les titres *Vers Dorés* et *Daphné*; il paraît enfin, en recueil, sous l'intitulé que nous lui connaissons, *Delfica*. Ce dernier changement tient à la nature du personnage évoqué au premier quatrain: notre analyse montrera que, contrairement à Myrtho, Daphné n'est pas une nymphe — la nymphe poursuivie par Apollon et transformée en laurier, par exemple — mais une humaine étrangère à la terre antique qu'elle parcourt.

paires « pâle »-« pâleur » ou « semence »-« resème » ne sont pas pertinentes pour notre propos :

	II	III	IV	V
dents			*	*
dicu(x)	*	*	*	*
dragon			*	*
front	*		*	
laurier(s)	*			*
myrthe	*			*
œil	*	*		
pied(s)	*	*	*	*
pourquoi	*		*	
toujours	*			*
vaincu			*	*
vert(s)	*	*		
vieux		*	*	
volcan(s)	*	*		

Indépendantes de règles institutionnalisées, les reprises de lexèmes ne semblent pas pour autant aléatoires : un même mot peut figurer dans deux ou quatre textes, jamais dans trois ; le procédé lui-même de la reprise est toujours réitéré une fois au moins, comme s'il s'agissait d'attester, par la reduplication, son caractère signifiant.

Pour autant qu'il ne soit pas le résultat d'une illusion d'optique, ce que nous appelons le procédé de la reprise concourt, avec d'autres procédés, à assurer l'enchaînement de compositions autonomes contiguës ou à indexer, le cas échéant, des corrélations sémantiques à distance. Au même titre que la répétition de « dicux », « œil », « pied », « verts », et « volcans », l'identité phonique des rimes C de II et A de III, par exemple, établit une liaison en écho, entre *Myrtho* et *Horus*. La série lexicale « dents », « dicux », « dragon », « pieds », « vaincu », spécifique d'*Antéros* et de *Delfica*, renvoie, pour sa part, à un fond narratif commun aux deux poèmes.

La distribution des répétitions lexicales renforce l'image déjà reconnue, par rapport au système des titres, d'une organisation par paires symétriques du quaternaire examiné.

Correspondance des titres et des contenus

Chacun des textes considérés met en scène une triade d'acteurs: les partenaires d'un couple amoureux et un second acteur masculin défini par la relation d'adversité qu'il entretient avec l'acteur féminin. La relation d'amour est tantôt *homostathmique*: elle unit des êtres de la même génération (II, V); elle consiste dans ce cas dans le rapport de deux amants, le terme masculin du couple étant un humain; tantôt *hétérostathmique*¹: elle se confond avec l'amour filial (IV) ou maternel (III), le héros masculin possède alors un caractère divin.

La décomposition des intitulés en traits sémantiques et la description sommaire du motif de la relation amoureuse permettent de décrire la pertinence du titre par rapport au contenu dans les quatre sonnets. Une relation hétérostathmique va de pair avec un titre masculin et, réciproquement, à un titre féminin correspond une relation homostathmique. La corrélation Apollon / Vénus est homologuée à celle d'un couple *homogène* (dont les partenaires appartiennent au même niveau cosmique) et d'un couple *hétérogène*: *Horus* et *Delfica* associent un dieu et une déesse ou deux humains; *Myrtho* et *Antéros* mettent en scène, respectivement, un humain et une divine enchanteresse, le fils de Bélus ou de Dagon et une mère humaine.

	titre masculin / féminin	couple hétéro- / homostathmique	titre Apollon / Vénus	couple homogène / hétérogène
II	0	0	0	0
III	1	1	1	1
IV	1	1	0	0
V	0	0	1	1

Fait remarquable, les catégories *Apollon / Vénus* et *homogène / hétérogène* auxquelles nous recourons ici sont celles-mêmes qui nous ont permis d'articuler le groupe des quatre noms propres du vers

¹ La catégorie *homostathmique / hétérostathmique* est empruntée à Benveniste, 65, p. 15.

09 d'*El Desdichado*: tout se passe comme si la problématique introduite par le sonnet liminaire se trouvait développée dans l'espace de quatre sonnets.

Le troisième acteur

L'acteur qui a pour fonction d'introduire un élément conflictuel dans l'univers narratif des sonnets II à V se définit, nous l'avons dit, par la relation d'adversité qu'il entretient, directement ou de manière médiate, avec l'acteur féminin. Il est manifesté par les occurrences successives suivantes: le duc normand qui a brisé les dieux de Myrtho; le dieu Kneph, rejeté, haï par son épouse Isis; Jéhovali, dieu des ennemis traditionnels des Amalécites et par conséquent de la mère d'Antéros; Constantin, enfin, responsable de la disparition des dieux que pleure Dafné.

La relation d'incompatibilité constitutive de la trinité d'acteurs commune aux quatre textes manifeste, entre autres, l'opposition irréductible des conceptions monothéiste et polythéiste et — en termes historiques, quand le contexte s'y prête — du christianisme et du paganisme¹. C'est une constante, en effet, de la pensée nervalienne d'opposer le monothéisme chrétien qui consacre la servitude de la femme et le paganisme polythéiste qui la magnifie.

L'action d'Horus se déroule dans un Olympe oriental, décor qui se prête peu à l'expression d'un conflit du monothéisme et du polythéisme. Bien que de manière indirecte et peu apparente, l'opposition *un / plusieurs* (homologuée à celle de la mort et de la vie) s'y retrouve pourtant, figurée par l'incompatibilité absolue, à l'intérieur du discours d'Isis, du dieu solitaire Kneph, et de la trinité Hermès, Osiris, Horus.

¹ On évitera de confondre, dans la pensée religieuse de Nerval, Christ et christianisme: la diffusion de la religion chrétienne, sa réussite politique et historique coïncident, dans l'esprit du poète, avec le règne du Dieu unique et transcendant des Juifs, plus qu'avec l'actualisation du message apporté par le *Nouveau Testament*.

La problématique du temps

Le contenu le plus général qui fonde l'unité du groupe II-V est celui de l'identité dans le temps: les sonnets extérieurs, *Myrtho* et *Delfica*, le développent relativement à l'histoire des religions, les pièces intérieures, *Horus* et *Antéros*, par rapport au destin des dieux. Les quatre sonnets opposent deux conceptions du temps et, corrélativement, deux manières d'établir une relation entre l'homme et le monde.

Penser le temps, rendre intelligible la succession des moments, cela revient à rapporter les discontinuités événementielles à un principe de permanence, à considérer le moment qui passe comme un moment d'éternité ou à le situer dans le prolongement d'un passé originel où le présent ne cesse de s'enraciner.

Selon la perspective choisie, celle d'Apollon ou celle de Vénus, on optera pour un temps cosmique qui soumet les êtres au cycle des naissances et des morts ou pour un temps de la race qui affirme la continuité en dépit de la mort. On se trouve en présence de deux façons complémentaires de surmonter l'antinomie du même et de l'autre, soit que les termes contraires alternent selon un principe qui est lui-même étranger au temps, soit qu'ils coexistent, la permanence du même n'étant pas mise en cause par le surgissement imprévisible du radicalement autre.

L'ordre et l'acte

Figure de la permanence dans le temps, la répétition prend des valeurs différentes quand elle est l'effet de la spontanéité (ou de la volonté) d'un agent anthropomorphe et personnel ou si elle résulte d'un ordre intemporel du temps. Selon les modalités de sa manifestation, elle caractérise le domaine vénusien de l'*acte* ou le domaine apollinien de l'*ordre*.

L'*ordre* n'a de réalité qu'en vertu de son aptitude à arracher à la contingence, pour les ramener dans le giron de l'être, tous les événements, humains et cosmiques. Il est une des formes de la fatalité. L'*acte* est l'expression de la liberté du héros: il n'échappe

pourtant au non-sens que s'il est appliqué à enchaîner les moments du temps, à révéler la solidarité du passé et du présent ou à assurer celle du présent et de l'avenir.

Chacun des quatre sonnets envisagés articule les motifs de la rupture — de la discontinuité événementielle — et de la répétition: mais la répétition tantôt pallie les effets de la rupture, tantôt, la rupture est la condition même de la répétition.

Dans les poèmes de l'*acte*, placés sous le signe de Vénus, la répétition annule — sur le plan du savoir ou sur celui des faits — les conséquences d'une rupture antérieure imputable au troisième terme de la triade d'acteurs (le duc normand a brisé les dieux d'argile; Jéhovah a vaincu les ancêtres d'Antéros): elle est le fait d'un des partenaires du couple, Myrtho ou Antéros.

En III et en V, les sonnets de l'ordre, d'inspiration apollinienne, la rupture est en cours de réalisation ou encore à venir; elle détermine une itération (le rajeunissement d'Isis et du monde, le retour des dieux); phase nécessaire du passage (Van Gennep, 1909) elle produit, en définitive, un effet conjonctif. Condition de la vie, le passage correspond à une substitution d'acteurs; Isis recouvre l'ardeur d'autrefois du moment qu'Horus succède à Kneph; Dafné retrouvera l'euphorie perdue lorsque les dieux de la sibylle reprendront la place occupée par le Dieu de Constantin.

Dans le contexte défini par l'ordre, comprendre un événement, c'est le mettre en rapport avec un événement analogue antérieur. Là, tout est « naturellement » verbe et parole: le passage de l'aigle équivaut à un appel (III), le souffle de la terre est par lui-même prophétique (V). Tout ce qui se produit s'est déjà produit une fois au moins et se produira à nouveau: chaque événement est le signifiant d'un message éternel.

Il en va autrement, dans le contexte de l'*acte*: les événements inédits, instaurateurs d'un ordre nouveau, ne sont plus lisibles selon l'axe métaphorique des similitudes, mais selon l'axe métonymique de la succession et de la contiguïté. Au lieu d'être fondé en nature, le signe apparaît comme le produit de l'histoire. Les images de *Myrtho* et d'*Antéros* se répondent: la permanence des dieux de la vocation vengeresse, de la race, est attestée par un

signe consécutif à la mise en contact de deux termes chthoniens, Myrtho et le volcan, le Vengeur et Antéros:

*C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée*

elle est figurée par le motif de l'alliance, en un même espace, d'un terme chromatique et d'un terme non chromatique:

*Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert!
Sous la pâleur d'Abel, hélas! ensanglantée,
J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur!*

MYRTHO ET DELFICA

Le sonnet *A J-y Colonna* du manuscrit Michel Dumesnil de Gramont α compose les quatrains de *Delfica* (à quelques variantes près) et les tercets (légèrement remaniés pour l'occasion) de *Myrtho* (Guillaume, 66, pp. 103-104). Dans leur édition des *Poésies* de Nerval, MM. Helleu et Sergent (Senelier, 59, p. 83) proposent une version de *Myrtho* où les quatrains du sonnet que nous connaissons sous ce nom se trouvent associés aux tercets — inchangés — de *Delfica*. En l'absence d'un manuscrit, et jusqu'à preuve du contraire, Paul Bénichou émet des doutes au sujet de l'authenticité de cette version de *Myrtho* dont il voudrait attribuer l'existence à l'invention d'éditeurs soucieux d'assurer, par une « savante symétrie », l'équilibre de leur volume.

Les tercets de II et de V sont-ils interchangeables? La réponse à cette question ne saurait mettre en cause le sens de notre démarche attachée à expliciter la corrélation des unités prosodiques à partir d'une combinatoire d'éléments situés au plan du contenu.

Deux distiques comparables

La superposition paradigmatique des vers 09-10 de *Myrtho* et de *Delfica* permet de dégager un ensemble à trois éléments: *Ego*, *Tu* féminin, événement tellurique. Comparons-en les deux manifestations.

La course d'un pied agile et le mouvement réglé du temps déterminent une répétition, dans l'ordre de la nature (un volcan se rouvre), ou dans celui de la culture (les dieux reviendront). Le

motif de l'éruption volcanique, celui de la secousse sismique se trouvent dans un rapport d'inversion: ils expriment deux manières complémentaires de surmonter l'antinomie de l'homme et du monde. La réactivation du volcan est rapportée à l'action libre et non concertée d'une figure anthropomorphe alors que, manifestation d'un agent impersonnel et cosmique, le tressaillement de la terre vient, en quelque sorte, à son heure: inscrit à l'horloge des siècles, il annonce un changement dans l'histoire des hommes.

Les figures féminines de Myrtho et de Dafné diffèrent essentiellement. Si Myrtho est la prêtresse vivante des dieux païens disparus de la scène culturelle, Dafné, pour sa part, ne cesse de confesser, par ses pleurs, la distance qui la sépare de ceux qu'elle croit perdus pour toujours. Intimement associée au paysage, dispensatrice de l'ivresse euphorisante, la « divine enchanteresse » est en mesure de déclencher la manifestation des puissances latentes de la terre; la ploureuse, Dafné, ne saurait lire à elle seule, dans les mouvements telluriques, le présage du retour des dieux: humaine, elle est en péril de méconnaître l'identité du pays où elle a accompli autrefois un voyage, ou un pèlerinage.

Le système formé par ces trois termes, *Ego*, *Tu*, terre (ou nature), a pour fonction d'articuler entre elles relation interindividuelle et relation de l'homme et du monde. Il appartient à l'un des membres du couple (tantôt le terme féminin, tantôt le terme masculin) d'opérer, selon l'axe *humain / cosmique*, une médiation dont l'autre partenaire est le bénéficiaire.

D'un sonnet à l'autre changent non seulement la distribution des rôles, mais les circonstances et les contenus de la médiation. Celle-ci consiste soit dans la naturalisation d'un être humain masculin, soit dans la culturalisation d'un événement naturel. Accomplie autrefois dans le premier cas, la médiation produit alors un savoir actuel; toujours en cours, elle présuppose dans le second, une reconnaissance préalable.

Par l'exercice d'un savoir acquis ou par celui de la mémoire, on parvient à réduire ou à supprimer la distance qui sépare, en termes de géographie ou d'oubli, *ici* et *là-bas*, *jadis* et *maintenant*. Enfant de la Grèce, par la vertu de la Muse (II), *Ego* a communiqué naguère

avec les puissances chthoniennes; il est capable désormais d'interpréter les mouvements de la terre. Médiateur entre la nature et la femme (V), il ne pourra rendre à Dafné la joie et les dieux que si l'oubli (ou son équivalent, le sommeil) est vaincu.

Une correspondance vers à vers des premiers tercets

Le parallélisme du premier tercet de II et de son équivalent de V semble assuré par une correspondance, vers à vers, de leurs contenus.

Le vers 09 comporte une assertion d'Ego (désigné par « Je », ou impliqué par « tu » et par le tour exclamatif) qui concerne la répétition effective et à peine accomplie dans un passé récent, ou virtuelle et imminente. Figure de la permanence, la répétition signale, à la manière d'un indice, l'existence latente que mènent les dieux chthoniens disparus ou invite à proclamer leur retour prochain.

La présence des dieux n'est pas lexicalisée en II, 09, elle découle d'une interprétation qui trouve sa justification dans l'hypothèse (en voie de confirmation) d'un parallélisme sémantique des vers positionnellement équivalents de *Myrtho* et de *Delfica*.

Le vers médian de T1 désigne l'agent responsable de l'événement répétitif.

Le vers 11, enfin, pose une certaine relation entre la terre et un *pneuma*: l'atmosphère s'emplit soudain des cendres d'une terre brûlée et l'air devient irrespirable, ou un souffle échappé à la terre annonce, à la manière d'un Verbe, le retour victorieux des dieux chthoniens.

La relation des premiers et des seconds tercets

A l'événement tellurique récent évoqué en T1, répond, dans les seconds tercets, l'évocation (explicite ou non) d'un événement historique déjà ancien et qui a trait au passage de l'ère païenne à l'ère chrétienne.

Placée sous le signe de la rupture, l'entreprise guerrière du duc

normand¹ est à l'édit de Constantin comme l'éruption volcanique est au tressaillement prophétique de la terre. La corrélation des événements de *Myrtho* et de ceux de *Delfica* manifeste l'opposition *exclusion / substitution* : la terre envahit le ciel et le seigneur du nord occupe le sud ; le souffle prophétique prépare une « conversion » inverse de celle de Constantin.

La conquête du duc normand et la réforme religieuse de Constantin ont produit un nouvel état du monde symbolisé par l'alliance de végétaux complémentaires (II, 14) ou la dormition d'une sibylle envoûtée, arrachée à son milieu et à sa vocation (V, 12).

Le parallélisme des derniers tercets

L'existence d'une correspondance vers à vers des strophes se trouve indexée, dans le cas des seconds tercets, par un certain nombre de parallélismes lexico-syntaxiques.

Le distique 12-13 de *Myrtho* et celui de *Delfica* commencent et se terminent de manière semblable : à une conjonction ou à un adverbe de temps initial répond, à la rime du second de ces vers, un nom propre masculin en fonction de complément du nom et désignant un personnage célèbre — poète ou empereur — de l'antiquité latine (« Virgile » ; « Constantin »). Positionnellement équivalents, les syntagmes qui tiennent lieu de complément circonstanciel sont comparables :

[...] *sous les rameaux du laurier de Virgile*
 [...] *sous l'arc de Constantin*

Le personnage dénommé au vers 13 s'oppose à l'acteur anonyme, masculin ou féminin, qui, au vers 12, se trouve défini par une attache géographique.

Les adverbes de temps « Toujours » (II, 13) et « encor » (V,

¹ Il n'est pas essentiel à notre propos de savoir s'il s'agit bien de la conquête du Sud de l'Italie par Robert Guiscard, au XI^e siècle, au caractère sanglant et brutal de laquelle Dante a fait allusion dans l'*Enfer* (chant XXVIII, v. 13-14).

13), syntaxiquement équivalents (ils déterminent le verbe dont dépend le complément circonstanciel), renvoient à un concept de permanence ou de persistance que le contexte permet de valoriser positivement (II) ou négativement (V).

Les vers 14 expriment, de manière redondante, la corrélation *végétal* (ce trait étant associé à une image de conjonction) et *architectural* (dans le contexte d'une image de disjonction).

L'existence d'un parallélisme des tercets n'exclut nullement la possibilité de correspondances croisées entre les vers de ces strophes. Les noms propres à la rime « Virgile » et « Constantin » se répondent, mais Virgile (II, 13) forme avec la sibylle (V, 12) un couple opposé à la paire duc normand-Constantin (II, 12 et V, 13). Ces quatre acteurs composent un système local qui manifeste une structure de contenus dont l'existence n'apparaîtrait pas sans la mise en corrélation des sonnets *Myrtho* et *Delfica*.

Païens, le poète et la prêtresse se partagent le domaine de la *parole*: Virgile est associé au symbole végétal de l'alliance du nouveau et de l'ancien; si elle sortait de son silence, la sibylle prophétiserait le retour aux origines.

Chrétiens, le guerrier et l'empereur sont solidaires, à l'intérieur du domaine de la *puissance*. Le duc normand impose par la force la religion nouvelle: détruire, voilà le mode de son action; Constantin a édifié des témoignages éternels de son règne: l'arc semble empêcher le changement que la sibylle enfin éveillée aurait pour mission de proclamer.

Dès lors que nous les situons sur un même axe, les fonctions du poète et de l'empereur s'impliquent mutuellement: si le poète a pour tâche d'assurer la médiation de l'homme et du monde (selon les modalités inverses de la naturalisation de l'homme — généralement réservée, chez Nerval, à un acteur féminin — ou de l'insertion du monde dans la parole humaine) il appartient à l'empereur d'affirmer, au contraire, la royauté solitaire de l'homme et, du même coup, sa liberté. Le *poète* opère une conjonction, l'*empereur* une disjonction: c'est bien ce que donnent à voir les images de nos sonnets.

Le changement possède des valeurs différentes selon qu'il cor-

respond au passage d'une limite initiale à une limite terminale ou, à l'inverse, d'une limite terminale (ou seconde) à une limite initiale. En II et en V, ce qui est originel coïncide avec un début absolu et représente la valeur. Le changement qui marque la fin de l'âge d'or païen et l'avènement du christianisme détermine une occultation des dieux primitifs; le changement inverse, s'il se produisait, ramènerait le temps des origines; il signifierait, du même coup, la mort — entendue comme une fin définitive — du dieu des Juifs, en vertu de ce principe implicite que ce qui est premier est aussi essentiel et ne peut donc disparaître à jamais, contrairement à ce qui est un produit de l'histoire et du devenir.

La corrélation *solaire / chtonien* permet de reconstituer, au plan du contenu, les couples de termes indexés, à celui de l'expression, par le parallélisme des vers 12 et 13 de chaque sonnet: Virgile-Constantin et duc normand-sibylle. Le poète et l'empereur sont également solaires: le laurier de Virgile (II, 13) est une plante apollinienne; la version « sous l'arche du soleil » du second hémistiche de V, 13 remplace « sous l'arc de Constantin », à l'intérieur du contexte oriental — et non plus latin — d'*Erythrée*¹.

Le système des corrélations veut que le « duc normand » comporte, en l'absence de toute détermination linguistique, le trait *chtonien* spécifique de son équivalent, au vers 12 de V, la sibylle.

La définition solaire de Virgile, chtonienne du duc normand, nous oblige à récuser la portée générale de l'homologie christianisme / paganisme : : *solaire / chtonien* dégagée au cours de l'analyse d'*Artémis* par exemple. A l'intérieur d'une même œuvre, les mêmes figures sont aptes, répétons-le, à exprimer, dans des contextes différents, des contenus distincts.

Proposons d'autres exemples de chiasme.

La reprise du mot « dieux », que l'on rencontre en II, 12 et en V, 09, indexe le couplage de ces vers initiaux d'une strophe qui est soit le second, soit le premier tercet:

¹ On sait, par ailleurs, les affinités de Constantin avec le culte solaire apollinien; sur certaines médailles aussi, l'empereur est qualifié de « Divus Constantinus, sol invictus. [...] ».

*Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile
Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours!*

Ces vers contiennent, tous deux, le motif de la distance qui sépare, selon une visée initiale ou terminale, l'acteur féminin *Tu*, Myrtho ou Dafné, des anciens dieux.

Nommé au vers médian, du second tercet de II, le poète Virgile est présent, aussi, mais de manière oblique cette fois, au vers correspondant du premier tercet de V qui est une adaptation en alexandrin français d'un passage de la quatrième églogue¹.

Placés à la césure, deux dissyllabes appartenant à la classe lexicale finie des adverbes de temps, se répondent, selon un schéma positionnel étranger aux figures du parallélisme ou du chiasme: « soudain » et « encor » expriment, l'un une discontinuité, l'autre un excès de continuité dans le temps, c'est-à-dire, sous deux formes différentes, un régime de disjonction.

L'adverbe « toujours », situé en début ou en fin de vers, établit un écho du même genre entre T2 de *Myrtho* et T1 de *Delfica*. L'idée de permanence qu'il comporte est associée tantôt au motif de la conjonction (« Toujours [...] s'unit »), tantôt à celui de la séparation (« que tu pleures toujours »), selon une figure d'inversion des contenus.

Pour enchaîner

La superposition paradigmaticque de poèmes considérés comme les variantes d'un même « texte » donne accès à des contenus qui échapperaient peut-être à l'étude de pièces isolées. Une telle lecture demande toutefois à être complétée — et contrôlée dans ses résultats — par une série d'analyses qui fournissent une description aussi exhaustive que possible des relations d'emboîtement, de similitude et de succession, qu'entretiennent les différentes sous-unités à l'intérieur de chaque composition considérée comme un

¹ Lors des précédentes publications du texte de *Delfica*, une épigraphe empruntée au poète latin (« Ultima Cumaci venit jam carminis aetas » ou « Jam redit et virgo... ») plaçait tout le sonnet sous le signe de Virgile.

système autonome de signification. On ne feindra plus de croire désormais qu'il est possible d'escamoter le plan de l'expression et de passer directement à celui du signifié. Le moment est venu de décrire et de comprendre la manière dont les facteurs du signifiant — qui constituent la face observable du texte — indexent les relations sémantiques en même temps qu'ils tendent à s'organiser en une figure diagrammatique du contenu.

MYRTHO

LE GROUPE DES QUATRAINS

Le premier quatrain

Par un acte mnémonique (« Je pense à toi »), *Ego* décrit, dans le premier quatrain, la relation qui unit une figure féminine, rattachée à la sphère du sacré (« Myrtho, divine enchanteresse »), avec la terre italienne — plus précisément, napolitaine — en termes de similitude métaphorique (02, 03) et de contiguïté métonymique: femme et terre du Sud sont également distantes d'*Ego* qui, par contraste, est confiné dans un pays du Nord.

Ainsi que toutes les strophes de ce sonnet, le premier quatrain est composé d'une seule phrase, mais le sujet et le verbe « Je pense » occupent une place réduite au maximum qui coïncide avec les deux premières syllabes; l'acte de la pensée une fois indiqué, la pensée elle-même consiste tout entière dans les relations qu'elle pose entre les objets qu'elle a choisis.

Les quatre compléments du verbe se distribuent dans les quatre vers de la strophe; dès le second, ils commencent par la préposition « à », unie ou non avec l'article (« Au », « A », « Aux »). En l'absence de toute forme conjuguée du verbe, la relation métaphorique de la femme et de la montagne (02, 03) est donnée *in aeterno*, sans référence à la dimension du temps.

Les vers 01 et 02 contiennent l'un et l'autre un nom propre, « Myrtho » et « Pausilippe » désignant les partenaires de la relation à instaurer entre un être humain individualisé et une entité géographique déterminée. Le parallélisme sémantique des vers

intérieurs (02, 03) se fonde sur la présence des traits *hauteur* et *lumière*.

Le contenu *hauteur* est perceptible tantôt dans l'adjectif, tantôt dans le substantif d'un syntagme substantif + adjectif: « Pausilippe altier »; « ton front inondé ». Le parallélisme des adjectifs souligne l'existence d'une corrélation *noologique* / *cosmologique* (ou *physique*) par rapport à laquelle « altier » est un terme complexe.

Le trait *lumière* apparaît dans les seconds hémistiches de ces vers qui opposent l'éclat des « feux » divergeant à partir d'un objet (« de mille feux brillant ») à la modération d'une lumière qui vient envahir un corps; on posera l'existence d'une corrélation *éclat* + *discontinu* (« mille ») + *point de départ* / *lumière modérée* + *continu* (« inondé ») + *point d'arrivée*.

La paire 03-04 s'oppose à 01-02 en ce qu'elle associe, à l'intérieur de chaque image, les domaines *humain* et *cosmique*: le « front » de Myrtho et les « clartés d'Orient », « l'or de [la] tresse » et les « raisins noirs ». Parcouru dans les deux sens — de la femme au paysage, ou du paysage à la femme — le chemin qui unit les deux termes est, d'une certaine manière, annulé: non seulement Myrtho et le Pausilippe se présentent côte à côte à l'intérieur de la pensée d'*Ego*, mais l'un appelle nécessairement l'autre. Leur coexistence géographique est nécessaire, le rapport de contiguïté se doublant d'une relation métaphorique de similarité.

Ainsi que la dernière image du sonnet (14), le dernier vers de Q1 se réfère à la figure de l'*union* de termes implicitement posés comme différents. Le parallélisme des vers intérieurs double celui des vers extérieurs, également unis par la rime: le rapprochement syntaxique de « divine » avec « enchanteresse » pourrait bien renvoyer au même contenu — lexicalisé ailleurs par « mêlés » ou « s'unit » — de la *conjonction*; dans ce cas, le qualificatif « divine », les clartés de l'Orient, l'or de la tresse, l'éclair de l'œil, formeraient une série opposée, terme à terme, à celle que composent « enchanteresse », les mille feux, les raisins noirs, la coupe: Myrtho aurait pour propriété de conjuguer un feu céleste à un feu chthonien.

Le premier quatrain se suffit à lui-même en ce sens qu'une opé-

ration de pensée y a été menée à bien en trois étapes successives qui correspondent

- à l'instauration d'une relation de contiguïté géographique (01-02);
- à l'établissement d'un rapport de similarité (02-03);
- à la conjugaison, enfin, de ces deux types de relations (03-04).

Implicites au premier vers, les pouvoirs de Myrtho, sont explicites et justifiés à la fin du quatrain.

Le second quatrain

En raison de l'autonomie de Q1, l'apparition d'une nouvelle dimension est nécessaire à la poursuite du discours. Q2 s'inscrit dans une perspective temporelle: à l'intemporalité de la relation pensée succède l'historicité d'une relation vécue par *Ego*.

La conjonction d'une femme et d'une terre, subjectivement affirmée au sein d'une conscience actuelle (« Je pense à toi »), apparaît, dès le deuxième quatrain, comme un fait d'expérience objectivement vérifié, dans le passé, par le locuteur.

En réalité, le point de vue et l'objet de la pensée ne sont pas les mêmes en Q1 et en Q2. On peut dire, en simplifiant, que si, dans la première strophe l'opération consistait à exprimer la médiation anhistorique d'une femme et d'un paysage, il s'agit, dans la seconde, d'établir, en dépit des discontinuités de l'histoire, la relation de filiation qui unit *Ego* à une patrie située dans un ailleurs et un autrefois.

En Q2, *Ego* acquiert la consistance d'un acteur; en quête d'un être, il nous apparaît sous les dehors d'un poète-voyageur. Mais plutôt que le récit d'un voyage (comment *Ego*, voyageur et poète, parcourant l'espace, remonte le cours du temps et parvient au pays toujours présent de l'âge antique), le second quatrain nous propose la pensée de ce récit. À l'ordre chronologique des successions on préfère l'ordre logique des implications: au lieu de les narrer l'une après l'autre, le poète articule entre elles les médiations successives grâce auxquelles l'homme du nord et de l'occident, *Ego*, représentant de l'ère chrétienne, reconquiert l'autochtonie,

se découvre « fils de la Grèce », perçoit, à travers la figure de *Iacchus-Jésus*¹, la continuité qui unit le christianisme au paganisme et participe, par l'ivresse, aux puissances mêmes de la terre.

Les deux premières strophes ont en commun de mettre en relation trois termes, ceux que nous avons décelés lors de l'analyse des premiers tercets de *Myrtho* et de *Delfica*: *Ego*, *Tu* et les puissances de la terre.

Les fonctions des termes *Ego* et *Myrtho* s'inversent d'un quatrain à l'autre: en Q1, *Myrtho* est associée, hors du temps, aux puissances chthoniennes, à l'intérieur de la pensée d'*Ego*, alors qu'en Q2, nous apprenons qu'*Ego* a communiqué naguère avec ces mêmes puissances, grâce à la médiation de *Myrtho*.

Le passage de Q1 à Q2 correspond à un déplacement des perspectives et à une mise en symétrie de celles-ci. En Q2, les verbes et les propositions (il n'y en a qu'une en Q1) se multiplient pour y assurer l'expression de la dimension historique. Le second quatrain contient deux propositions principales coordonnées (05-06 et 08) séparées par une subordonnée temporelle — introduite par « quand » — qui dépend de la première principale (07). Les temps employés appartiennent tous au passé: nous trouvons deux temps composés dans les principales, le plus-que-parfait et le parfait; la subordonnée est à l'imparfait.

Le contraste des temps des propositions coordonnées assure l'opposition entre un procès achevé, « j'avais bu l'ivresse » et un procès dont les effets se prolongent jusqu'au moment présent,

Car la muse m'a fait l'un des fils de la Grèce,

conformément à la définition du parfait proposée par E. Benveniste:

Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent. (Benveniste, 65, p. 244.)

¹ Cette association, qui tire parti d'un rapport de paronymie, est attestée dans l'étude consacrée à Quintus Aucler (II, p. 1207 et p. 1208).

Il s'ensuit que la corrélation *plus-que-parfait / imparfait* qui articule la première principale et la subordonnée de temps ne sert pas à marquer une antériorité, mais bien l'opposition du procès momentané « j'avais bu » (ponctuel, comme « l'éclair furtif ») avec le procès relativement durable au sein duquel il se produit, « quand on me voyait priant ».

Les quatrains mettent en corrélation les trois domaines de la poésie, de la religion et de l'amour. Les expériences amoureuse, religieuse et poétique ont ceci en commun qu'elles assurent l'insertion de l'homme dans le monde: elles semblent toutefois, ici, nécessaires toutes les trois comme si, dans leur ensemble, elles ne correspondaient qu'à une seule et même expérience. *Ego* a rencontré Myrtho au cours d'un voyage religieux en Grèce que lui a inspiré la Muse. Tel est le sens des implications révélées par l'examen des propositions et des temps de Q2.

L'expression de deux des termes de la relation triadique principale, *Ego* et les *puissances chthoniennes* met en évidence le système de symétries qui unit les deux quatrains.

a) Quatre vers comportent un pronom de première personne: le pronom sujet « je » se trouve soit au début soit à la fin du premier vers de chaque quatrain: (01) « Je pense à toi »; (05) « j'avais bu l'ivresse ».

Les vers 07 et 08 contiennent la forme « me » (« m' ») en fonction de complément d'objet direct. *Ego* est, au vers 07, le sujet de l'action de prier exprimée au participe présent, « on me voyait priant ».

Les tours du deuxième quatrain manifestent un désir d'objectiver le moi, de le priver de sa transcendance. Cela est manifeste au vers 07 où le sujet du procès de la prière est donné préalablement comme un *moi pour autrui*: « on me voyait priant », et au vers 08, où l'identité d'*Ego* est définie par rapport à l'action de la Muse, symbole de l'inspiration et de l'activité poétique. Le « je » du vers 05 ne renvoie pas au même *Ego* que le « Je » liminaire: si l'un est un pur sujet qui pense, l'autre est l'objet de cette pensée qui se souvient; il apparaît en outre comme le destinataire d'une communication — non linguistique — établie par Myrtho.

Sauf en ce qui concerne le procès de la prière — qui ne fait pas même l'objet d'une proposition subordonnée — *Ego* n'est jamais, en Q2, un acteur-sujet: l'initiative appartient à la Muse ou à *Tu*.

Le système des quatrains se referme sur lui-même: le dernier vers, où le verbe est au parfait, renvoie au premier, le seul à contenir la double référence à *Ego* et au présent. Entre ces deux expressions d'*Ego* s'établit une relation de similitude; le locuteur, celui qui articule le « Je » initial est un poète, pur sujet en 01, il gagne, en perdant sa transcendance, de s'enraciner, par l'obéissance à sa vocation poétique, dans une terre et dans une culture.

b) Q2 se distingue de Q1 par l'absence de référence à l'ordre végétal et, inversement, par la présence d'un objet culturel au moins, la coupe, corrélatrice d'une présentation anthropomorphe du paysage et de la terre.

En Q2 comme en Q1, on rencontre une allusion à la terre et à ses « feux »; la montagne couverte de vignes (c'est l'image du Pausilippe proposée dans *Octavie*, I, pp. 289-290) se retrouve dans le second quatrain sous les espèces de l'ivresse (05) et sous l'aspect de Iacchus, dieu du vin (07). Au dernier vers des quatrains, la Grèce, assume le rôle d'une mère. L'ivresse est doublement rattachée à la terre: elle conjugue le feu du vin et le feu de l'amour.

La relation de cause à effet qui unit les principales de Q2 nous permet de reformuler ainsi l'énoncé du vers 08: « la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce me permettant ainsi d'entrer en relation amoureuse avec Myrtho ».

Le rapport qui s'établit entre une femme cosmicisée, Myrtho, et une terre anthropomorphisée, la Grèce, — se confirme à la saisie des parallélismes qui unissent les paires de vers externes du système des quatrains (01, 02 avec 07, 08) et les paires internes (03, 04 avec 05, 06).

Les uns sont aux autres comme l'évocation d'un tout: « Myrtho », « Pausilippe », « Grèce », « Iacchus », à celle d'une partie: « front », « raisins », « éclair » de l'œil, « coupe ». Les deux paires externes contiennent quatre noms propres organisés en système.

Par rapport à la position, on peut distinguer les noms selon qu'ils

appartiennent à Q1 ou à Q2 (I); qu'ils sont les premiers ou les seconds nommés dans la strophe (II); enfin, selon qu'ils figurent dans un vers externe ou interne du groupe des quatrains (III).

La position ne fait que confirmer, au plan de l'expression, des corrélations perceptibles au plan du contenu:

(I) *Italie, perspective intemporelle* / *Grèce, perspective historique*

(II) *relation de dialogue avec Ego* / *absence de cette relation*

(III) *féminin* / *masculin*

Etant donné ces axes, le quaternaire se présente ainsi:

« Myrtho »: 111.

« Pausilippe »: 100

« Iacchus »: 010

« Grèce »: 001.

La présence dans les distiques, final de Q1 et initial de Q2, de deux adjectifs possessifs de seconde personne (les seuls du groupe des quatrains) l'un masculin, l'autre féminin, ainsi que la répétition, dans chaque cas, d'une même préposition au début du vers — « Aux » ou « Dans » — attire l'attention sur la symétrie des paires 03, 04 et 05, 06.

Groupons les termes déterminés par l'adjectif possessif: « ton front », « ta tresse », « ta coupe », « ton oeil »; leur mode d'articulation correspond au changement de perspective qui sépare Q1 et Q2, il rend manifestes les rapports de parallélisme et de symétrie qu'entretiennent les deux premières strophes.

Les parallélismes les plus forts (reposant sur le plus grand nombre de corrélations sont ceux qui unissent « ta tresse » et « ta coupe » d'une part, « ton front » et « ton oeil » d'autre part.

Au point de vue sémantique, les premiers se rattachent à la vigne, figure de la puissance chthonienne, les seconds à la lumière céleste (« Orient » et « éclair », en 03 et 06); les uns dépendent d'une activité culturelle (la toilette ou l'artisanat) les autres non. Ces oppositions sont confirmées, au niveau grammatical, par l'opposition du féminin et du masculin, et, au niveau prosodique, par la position de ces mots dans les vers contigus et externes 04 et 05 ou dans les vers non contigus et internes 03 et 06.

« ton front » et « ta tresse », « ton oeil » et « ta coupe » sont rela-

tivement à la *lumière* ou à la *puissance chthonienne* des *destinataires* s'ils appartiennent à Q1, des *destinateurs*, s'ils figurent en Q2.

Un troisième type de relation: « ton front » / « ta tresse » : : « ta coupe » / « ton œil » semble marqué aux seuls niveaux de la grammaire et de la position conventionnelle selon la corrélation *complément du verbe, 1^{er} hémistiché / complément du nom, 2^{ème} hémistiché*.

La symétrie de 03, 04 et de 05, 06

Le rapport de symétrie qui unit « ton front », « ta tresse » à « ta coupe », « ton œil », se retrouve entre les vers auxquels ces syntagmes appartiennent.

Le passage du premier au second quatrain s'opère sans à-coup. L'adverbe « aussi » indique que la réflexion se poursuit sur le même thème. « Tresse » et « coupe », l'un et l'autre placés dans un rapport de contiguïté avec le raisin ou le vin, sont le premier substantif du dernier vers de la strophe ou le dernier nom du premier vers.

Un effet de chiasme annonce, par le jeu des symétries internes, la symétrie générale qui va unir Q1 à Q2. A la séquence *migne* → *Tu* (« raisins noirs »; « or de ta tresse ») correspond, dans un ordre inverse, la suite « ta coupe » → « ivresse ». A considérer ces deux seuls vers, 04 et 05, on perçoit la triple inversion des contenus qui assure le passage d'une strophe à l'autre, la mise en symétrie des perspectives grâce à une sorte de pivotement central: fortement couplés, 04 et 05 opposent violemment la permanence d'une intemporalité (absence de formes verbales) et la fugacité de l'instant (le plus-que-parfait « j'avais bu », forme de l'accompli). Par ailleurs, l'apparition d'*Ego* au sein du procès de la communication à trois termes — *destinataire* (*Ego*), *destinateur* (Myrtho) et *objet* (feu de la terre) — permet d'introduire la dimension noologique (l'ivresse) absente de 04 où prédomine le point de vue de l'extériorité, le visible.

La comparaison des vers 06 et 03 révèle l'existence d'un jeu analogue de corrélations: « ton front inondé des clartés de l'Orient » s'oppose à « l'éclair furtif de ton œil souriant » en parti-

culier comme *objet de vision éclairé de manière durative à message lumineux ponctuel*.

L'axe *duratif / ponctuel* se retrouve figuré par l'opposition *lumière liquide* (« inondée ») / *lumière ignée*, qui rend la corrélation du *continu* et du *discontinu*. L'opposition *communication / non-communication* est manifestée, dans le code du corps humain, par le contraste du « front » et de l'« œil ». Enfin, « l'éclair furtif » lexicalise le trait *ponctualité* rendu, en 05, par l'emploi du plus-que-parfait.

A vrai dire, l'opposition Q1 / Q2 ne correspond pas exactement à la corrélation *permanence / instantanéité*: l'événement noté en Q2 — il n'y en a pas dans le premier quatrain — s'inscrit lui aussi dans une durée. Cela est manifeste dans les deux premiers vers de Q2 où les figures de l'instantané sont référées à une réalité durable: (j'avais bu) dans « ta coupe »; (l'éclair) de « ton œil souriant ». La rencontre même avec Myrtho, qui relève de l'ordre de l'événement, s'inscrit dans la double durée qu'expriment les vers 07 et 08.

Le parallélisme qui relie 03 et 04 à 05 et 06 est plus évident que celui des paires 01-02 et 07-08: en conformité avec l'organisation symétrique des quatrains où les vers les plus éloignés, positionnellement parlant, sont aussi ceux entre lesquels les distances sémantiques sont les plus marquées. Cela est particulièrement frappant dans le cas des vers extrêmes, le premier et le dernier du système. Leur position de vers limites, le lien de la rime, la présence de deux noms propres corrélés « Myrtho » et « Grèce », assurent leur mise en correspondance. L'analyse des différences qui les séparent permet de mieux comprendre encore le principe d'organisation des quatrains et, par conséquent, d'en mieux pénétrer le sens.

Le vers 01 est le seul qui fasse allusion au dialogue, à la communication, dans ce premier quatrain où dominent les aspects visibles du feu et d'où semble bannie la dimension de l'intériorité. Inversement, le vers 08 ne comporte aucune référence à la première ou à la seconde personne, ou au dialogue; il s'oppose ainsi aux vers 05-06 (« ta », « ton ») et 07 (« priant »). Si bien que, en définitive, 01 annonce 05-07 et 08 reprend 02-04.

Pourtant, le premier et le dernier vers se rattachent intimement

à la strophe où ils se trouvent; la communication, en 01, n'est qu'une pseudo-communication: Myrtho est absente, éloignée d'*Ego* qu'elle ne saurait entendre. Le locuteur fait appel à la fonction magique du langage qui « peut se comprendre comme la conversion d'une « troisième personne » absente ou inanimée en destinataire d'un message conatif » (Jakobson, 63, p. 216), tandis que le vers 08, terminal, décrit en un contexte de troisième personne, un authentique procès de communication; la Muse confère l'autochtonie à *Ego*. La dimension noologique présente dans les autres vers de Q2 (« ivresse », « souriant », « priant ») figure aussi, mais sous une forme allégorisée, dans ce dernier vers: la Muse en est l'expression objectivée et personnifiée.

La Muse, comme Myrtho, assure la circulation d'un objet: l'autochtonie et l'inspiration poétique doivent être pensées comme des équivalents de l'ivresse procurée par le feu de la terre (l'ivresse liée au vin) ou par celui du regard (l'ivresse amoureuse). Au second quatrain, Myrtho et la Muse remplissent, de manière complémentaire et inverse, une même fonction. Elles mettent *Ego* en relation avec une réalité à la fois cosmique et culturelle:

— allégorie de l'inspiration poétique, la Muse établit *Ego* dans un rapport durable de filiation avec une réalité cosmique et culturelle humanisée (la Grèce);

— Myrtho, personnification d'une terre, permet à *Ego* de vivre momentanément, une expérience intérieure (« l'ivresse ») en rapport avec l'amour ressenti comme l'expression des forces telluriques.

Les relations qui unissent deux à deux les vers 01 et 08, 02 et 07, 03 et 06, 04 et 05, ne sont pas exclusives d'autres relations non symétriques. Ainsi, les vers 02, 03, 05 et 06 sont entre eux dans un rapport défini par la combinaison des deux corrélations (I) *humain / non humain* et (II) *émetteur d'un feu discontinu / récepteur d'un feu discontinu*:

(02):01 (« Pausilippe » + « de mille feux brillant »)

(03):10 (« ton front » + « inondé de clartés »)

(05):00 (« ta coupe » + « breuvage assimilé à un feu liquide »)

(06):11 (« ton œil » + « éclair furtif »)

Un troisième axe (III) est fourni par l'articulation de Q1 avec Q2 en fonction de l'opposition *feu vu* / *feu communiqué*.

L'existence simultanée d'interrelations concurrentes n'est pas un fait nouveau: elle ne soulève pas de difficultés logiques; bien au contraire, elle s'avère nécessaire pour assurer la totalisation articulée du discours. Les objets que nous étudions sont à plusieurs dimensions et, selon le point de vue choisi, ils nous présentent telle ou telle de leurs faces: il suffit alors de définir univoquement la relation du point de vue et de l'organisation décelée pour éviter de tomber dans le confusionnisme des approches subjectives.

La symétrie des quatrains va de pair avec un certain parallélisme de ces strophes. L'examen du système des rimes suffit à révéler cette double organisation simultanée. La distribution *aBBa aBBa* des rimes n'est pas, par elle-même, discriminante puisqu'elle autorise aussi bien le jeu du parallélisme que celui de la symétrie.

Chacune des deux séries de quatre termes (termes de rime *a* ou de rime *B*) s'organise en fonction d'une double corrélation dont l'une est sémantique.

Les mots « enchanteresse », « tresse », « ivresse », « Grèce » font alterner la présence et l'absence du trait *noologique*. L'examen de la nature des mots de la rime confirme la relative hétérogénéité — déjà constatée par ailleurs — des vers extrêmes du groupe des quatrains par rapport à la strophe qui les contient: « enchanteresse » est le seul mot de la série « brillant », « Orient », « tresse » qui fasse intervenir la dimension noologique, comme inversement, « Grèce », en Q2, renvoie au monde extérieur contrairement aux termes « ivresse », « souriant » et « priant », qui font tous les trois allusion à un contenu de l'expérience intérieure. Les mots « ivresse » et « enchanteresse » désignent l'un et l'autre la perte (causée ou subie) du contrôle de soi; « Grèce » et « tresse » s'opposent comme monosyllabes aux autres mots de la rime.

De manière analogue « brillant », « Orient », « souriant », « priant » se répondent symétriquement en fonction de l'opposition *consonne* + */ri/* / *voyelle* + */ri/*. Le couplage de « brillant »

avec « priant » se trouve renforcé encore par la présence d'une bilabiale (sourde ou sonore) précédant la chaîne phonique qui assure l'effet de rime. Le critère de la quantité syllabique confirme l'existence de paires de termes symétriquement distribués: « brillant » et « priant » comptent pour deux syllabes; « Orient » et « souriant » pour trois.

L'articulation sémantique est ici moins évidente que dans la série des rimes *a*; pourtant on conçoit comment, en rapport avec une disposition parallèle des rimes, « Orient » puisse évoquer « priant » — Nerval oppose un Orient essentiellement religieux à un Occident en voie de désécration — et « brillant » former la paire avec « souriant » — l'un et l'autre se rattachent au contexte de l'œil.

Chaque série de rimes comporte un terme hétérogène du point de vue de la grammaire: « Grèce » est un nom propre qui contraste avec les autres noms communs, « enchanteresse », « tresse », « ivresse » dont il se distingue encore, sur le plan phonique, par l'allongement de la voyelle accentuée; « Orient » s'oppose comme substantif aux participes présents qui forment la triade « brillant », « souriant », « priant ».

Cette mise en évidence de « Grèce » et d'« Orient », à l'intérieur de chaque jeu de rimes, contribue à rapprocher ces deux mots qui sont, de plus, les seuls noms propres à la rime des quatrains. Le couplage de ces deux mots, en dehors de toute symétrie positionnelle, et malgré l'appartenance à des séries de rimes distinctes, contribue à renforcer la corrélation *détermination spatiale / détermination spatio-temporelle* ou *espace et non-temps / espace et temps* retenue comme caractéristique de l'articulation de Q1 avec Q2.

Reste la question de savoir si la présence concurrentielle de deux ou plusieurs modes d'organisation des unités ne suppose pas nécessairement une mise en perspective hiérarchique qui dépendrait en particulier de la hiérarchie des unités conventionnelles elles-mêmes et de la façon plus ou moins redondante dont ces différents types de relations sont indexés. Il semble bien que, dans le cas présent, ce soit le second de ces critères qui impose la prédominance de la symétrie sur le parallélisme dans les quatrains. Notre

description s'est efforcée d'éclairer la nature des ressemblances et des différences qui permettent d'articuler les deux premières strophes à l'intérieur de l'unité du système des quatrains. Le premier et le second quatrain s'opposent comme la *dijonction* (par exclusion d'un des termes) de l'espace et du temps, de l'être et du non-être, de la durée et de l'événement, de la non-communication et de la communication et leur *conjonction*. Cette contradiction reflète celle qui oppose la nature de l'objet du désir d'*Ego* (l'être et la permanence), et le prix qu'il faut payer la communication de ce même objet: pour atteindre l'être le poète doit accepter le temps, c'est-à-dire l'alternance des instants de plénitude et des moments de vacuité. L'objet du désir n'est jamais communicable que dans l'ordre des événements, même s'il échappe, par essence, aux vicissitudes de la temporalité. Il apparaît comme la récompense suprême d'une quête, le bénéfice d'un voyage qui, peut-être, n'aura jamais de terme.

Le procès de la communication, quel qu'il soit, n'est-il pas toujours tributaire d'une conciliation analogue de l'événementiel et du permanent, de l'unique individuel et du collectif durable, puisque l'un y conditionne l'autre, l'acte de la *parole* présupposant nécessairement l'existence d'un *code*, de la *langue*.

Si Q1 correspond à une présentation d'une réalité essentielle mais située hors de toute portée, Q2 illustre, en les remplissant toutes, les conditions de la communication bien que celle-ci apparaisse comme un procès accompli ailleurs et autrefois.

L'ARTICULATION DU GROUPE DES QUATRAINS ET DU GROUPE DES TERCETS

La corrélation quatrains / tercets

La description proposée des tercets et des quatrains permet d'articuler les quatre strophes, à l'intérieur du poème, selon trois relations d'homologie:

- a) $Q1 / T1 :: Q2 / T2$ (ou Q / T)
- b) $Q1 / Q2 :: T1 / T2$ (parallélisme)
- c) $Q1 / T2 :: Q2 / T1$ (symétrie)

Fortement marquée au niveau de la forme conventionnelle, l'opposition des deux groupes de strophes se manifeste sur le plan sémantique comme l'inversion du rapport du *moi* avec le *non-moi*. Dans les quatrains, le monde et Myrtho, les événements, existent avant tout en fonction d'*Ego*, à l'intérieur de sa rêverie (Q1) ou de son effort d'anamnèse (Q2). Dès les strophes suivantes, le point de vue tend à s'objectiver: au premier tercet *Ego* n'est pas impliqué dans l'événement tellurique, et la dernière strophe ne contient aucune référence explicite au locuteur. T2 est en effet la seule strophe à ne pas comporter de pronom ou d'adjectif rattaché à la première personne du discours. L'emploi d'un aoriste fait apparaître à l'intérieur du « plan du discours » une perspective historique (Benveniste, 65, chap. XIX).

L'opposition polaire *point de vue subjectif / objectif*, qui recouvre en partie celle du particulier et du général, rend compte du clivage des quatrains et des tercets, à condition qu'on l'interprète comme une opposition de degré: de Q1 à Q2, la relation *Ego-Tu* s'inverse en changeant de nature; en T1, le discours d'*Ego* concerne la relation *Tu* — volcan; enfin, toute référence à la première personne disparaît de T2. L'homologie $Q1 / Q2 :: T1 / T2 :: \text{plus subjectif} / \text{moins subjectif}$ peut se noter encore $Q1 \rightarrow Q2 \rightarrow T1 \rightarrow T2$ (où $\rightarrow$ signifie « plus subjectif que »). Ainsi, l'opposition qui sert à marquer la corrélation paradigmatisée des quatrains et des tercets, conditionne encore la lecture diachronique du poème.

D'autres traits encore différencient quatrains et tercets — la montagne et le(s) dieu(x) sont dénommés dans les uns (« Pausilippe », « Iacchus »), alors qu'ils sont génériquement désignés (« le volcan », « tes dieux ») dans les tercets, où le seul nom propre est celui d'un poète: « Virgile ».

La vigne évoquée sous les aspects des « raisins noirs », de l'« ivresse » et de « Iacchus » dans les quatrains, disparaît du contexte des tercets où le règne végétal est représenté (en T2) sans référence explicite au domaine dionysiaque.

LE PARALLÉLISME DES QUATRAINS ET DES TERCETS

Le parallélisme de Q1 avec T1 est souligné dès le premier mot du vers initial de chacune de ces strophes, « Je », pronom qui n'apparaît nulle part ailleurs dans le sonnet. De manière analogue, la seconde personne du discours est actualisée tantôt par le pronom personnel sujet « tu », en Q1 et en T1, tantôt, de manière oblique, par l'adjectif possessif « ta », « ton », en Q2, ou « tes », en T2. Mais surtout, les strophes d'indice 1, s'opposent à celles d'indice 2 selon une corrélation complexe qu'on pourrait formuler ainsi :

Q1 / Q2 :: T1 / T2 :: *relation durable, pensée par Ego, entre Myrtho et une terre sacrée / relation événementielle, donnée, entre une homme du nord chrétien et un (ou des) dieu(x) païen(s).*

On attribuera à « volcan » et à « dieux » les contenus *chthonien* et *sacré* même si chacun de ces mots ne lexicalise que l'un de ces traits. Les quatre expressions — une par strophe — que l'on rencontre de la *montagne* et des *dieux* entretiennent la relation :

« Pausilippe » / « volcan » :: « Iacchus » / « dieux d'argile »
 :: *maximum de définition / minimum de définition* ;
 relation qui recouvre en partie celle que nous avons dégagée plus haut entre les deux groupes de strophes : Q / T :: *point de vue subjectif / point de vue objectif*.

A ces actualisations distinctes de la *montagne* et du (des) *dieu(x)* correspond un changement de la nature de ces termes au sein de relations comparables mais différentes.

De type métaphorique et intemporelle, en Q1, la relation « Myrtho »-« montagne », est métonymique et momentanée, dans le premier tercet. Mutation qui en entraîne d'autres, corrélatives. Sur l'axe de la verticalité on vise tantôt le haut (« altier », « front »), tantôt le profond ou le bas (« volcan », « pied »), tandis que la conjonction lumineuse du ciel et de la terre s'oppose à son tour à la disjonction — par excès de continuité — de ces deux niveaux cosmiques : l'envahissement de l'atmosphère par les cendres implique, en effet, une perte de luminosité et de transparence, autrement dit une *fermeture* ainsi que le suggère le verbe couvrir :

Et des cendres soudain l'horizon s'est couvert.

De manière analogue, Q2 et T2 contiennent chacun un vers qui exprime un certain rapport — de piété ou sacrilège — entre un homme du nord chrétien et un ou des dieux du paganisme antique. Au vers 07, la relation s'établit au sein du procès de la communication entre le *même* et le *même* puisqu'*Ego*, grâce à la Muse, est « un des fils de la Grèce » comme « Iacchus » est un de ses dieux. Au vers 12, au contraire, toute communication paraît bannie de la rencontre du *même* et de l'*autre* qui semblent s'exclure mutuellement.

Dans l'optique du poète, rien ne s'oppose à une identification de Iacchus et de Jésus: le devenir historique se trouve en un sens nié, car il se confond avec l'éternelle répétition du *même*. Au contraire, l'acte guerrier et politique du seigneur normand crée une rupture proprement historique: entre le paganisme et le christianisme, par rapport à l'histoire des civilisations, il y a, indubitablement, solution de continuité. *Myrtho* correspond à un effort pour surmonter les discontinuités de l'histoire: le devenir historique, défini comme le surgissement de l'*autre*, n'exclut peut-être pas l'éternelle répétition du *même*. Il appartient précisément à la Muse et à Virgile, qui figurent la fonction *poète*, d'assurer la continuité — la durée ou le sens — malgré les discontinuités qu'apporte la succession des instants.

Personnification d'une expérience intérieure, la « Muse » révèle l'identité métaphorique des moments d'une succession en ramenant le multiple à l'origine, une et antérieure au temps: ainsi *Ego*, fils du nord élevé dans la religion de Jésus, devient-il, sans contradiction, fils de la Grèce et fidèle de Iacchus.

L'union des contraires, l'institution d'un terme complexe, s'exprime dans le code végétal: sous le signe du poète Virgile, la permanence du *même* (« le Myrthe vert ») est assurée en dépit de l'apparition de l'*autre* (« Le pâle Hortensia »).

Révéler, au sein d'une expérience individuelle et intérieure, l'identité essentielle des choses ou créer, sur un plan collectif et objectif, une totalité où se conjuguent le *même* et l'*autre*, telle est la fonction complexe du poète. D'une manière ou d'une autre, il

s'agit de transformer un rapport métonymique de succession en une relation métaphorique de simultanéité.

La succession des strophes de *Myrtho* épouse la démarche d'une pensée appliquée à résoudre les antinomies de l'homme et du cosmos, du mouvement et de la durée, de l'être et du devenir: de la correspondance, donnée *in aeterno*, d'une figure féminine et d'un paysage particuliers, on passe à la mise en corrélation — dans et par le temps — d'une disjonction événementielle liée à l'histoire humaine, et d'une conjonction, manifestée dans l'ordre naturel du végétal, du *même* et de l'*autre*, de l'*avant* et de l'*après*. Au mouvement qui vise à historiciser *Myrtho*, dans les quatrains, répond, dans les tercets, l'effort par lequel on tente d'arracher au devenir, pour la situer dans une perspective intemporelle, l'agitation des humains.

On peut décrire sommairement le sonnet à l'aide de la présentation schématique suivante:

Q1: la conjonction *homme-cosmos* est donnée comme réalisée ailleurs et en dehors du temps; la conscience définie par l'*ici* et le *maintenant* lui demeure étrangère;

Q2: un épisode, vécu dans l'*ailleurs*, de l'histoire individuelle d'*Ego* situe les événements dans la perspective d'une durée. Tout se passe comme si les changements qui affectent l'histoire ne mettaient pas en cause la possibilité d'une adhésion individuelle à un principe originel;

T1: le temps, comme succession d'instantanés discrets, non soumis à la loi d'une régularité, se manifeste dans l'ordre de la nature grâce à la pensée d'*Ego*, qui rapporte à un événement antérieur dont il est la répétition et à une cause anthropomorphe, un événement actuel, survenu dans l'*ailleurs* et qui devient le signe manifeste d'une permanence;

T2: on voit s'accumuler dans cette strophe les termes complexes qui expriment la conjonction des contraires. Un événement passé, résultat de l'interférence d'une action individuelle et de l'histoire collective, conditionne l'apparition d'une permanence nouvelle (Depuis que / Toujours) au sein de l'ordre naturel du végétal placé sous le signe de la culture poétique (Virgile). Le rapport causal (de succession) entre la rupture et la permanence, est inversé, par

rapport à ce qu'il est en T1: il n'est plus expressément rapporté à l'activité de la conscience d'*Ego*, mais présenté comme une donnée objective et observable.

L'historicité du temps de la culture, niée en Q2, est maintenant reconnue sans que cette reconnaissance ne porte préjudice à la permanence. Au lieu de se manifester dans le non-temps de la rêverie, comme en Q1, la conjonction *homme* U *cosmos*, est affirmée dans le temps, puisque l'histoire humaine entraîne une sorte d'historicisation de l'ordre de la nature: l'Hortensia vient s'unir au Myrthe; grâce au pouvoir intégrateur du laurier de Virgile, la nouveauté n'exclut nullement la permanence:

*Toujours sous les rameaux du laurier de Virgile,
Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert!*

A l'espace intemporel du premier quatrain a succédé l'espace-temps du dernier tercet, caractéristique du règne végétal.

La figure de la symétrie

A l'échelle du poème, la relation de symétrie a pour effet de rendre comparables les strophes intérieures, Q2 et T1, et de clore le discours, par la mise en corrélation des strophes extérieures, Q1 et T2.

A la différence des strophes intérieures qui ignorent ces contenus, le premier quatrain et le dernier tercet comportent une référence explicite au règne végétal (« raisins », « laurier », « Hortensia », « Myrthe ») et proposent l'image d'une conjonction de la nature et de la culture dans une perspective tantôt historique tantôt intemporelle.

En Q1, le thème de la *nature cultivée* découle de la correspondance établie entre une réalité cosmique et une figure humaine. La culture est conçue comme non historique en ce sens qu'elle ne fabrique pas du nouveau; elle se contente d'utiliser ou d'arranger ce que fournit la nature: les cheveux seront tressés, on mêlera des raisins aux tresses. L'art se confine dans la recherche d'une parure, d'un arrangement capillaire.

Dans la dernière strophe, inversement, c'est l'ordre même de la nature qui s'engage dans la voie de l'histoire et des mutations. Contrairement au myrte, l'hortensia est une plante acclimatée qui n'a pas toujours fleuri en Occident. On se rappelle que cette « Rose du Japon », ou « Hydrangelle des jardins », originaire de Chine et du Japon fut introduite en France en 1788, et dédiée par Commerson à Mme Hortense Lepante, femme du fameux horloger parisien.

La nature est si pénétrée de culture, en T2, qu'on ne peut évoquer un nom de plante sans renvoyer à la classe des noms propres humains: l'arbre d'Apollon est devenu « le laurier de Virgile », la pâle fleur d'Extrême-Orient a été baptisée d'un prénom féminin, le « Myrthe » enfin, pour le lecteur du sonnet, renvoie nécessairement à « Myrtho », la divine enchanteresse du premier vers, à laquelle le sonnet lui-même emprunte son titre. Les mots « Hortensia » et « Myrthe » commencent par une majuscule: sans être tout à fait des noms propres ils ne sont plus seulement des noms communs d'espèces végétales.

La mise en correspondance des strophes extérieures du sonnet dépend en premier lieu du parallélisme fortement indexé des vers 04 et 14, le dernier du premier quatrain et le dernier du sonnet. Dans l'un et dans l'autre de ces vers, aux syllabes 05 et 06, on rencontre une forme verbale — participe passé ou présent duratif (s'opposant comme Q2 et T2 selon la corrélation *permanence hors du temps* / *permanence dans le temps*) — qui contient le sème union

(04) *Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse.*

(14) *Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert !*

Les termes ainsi unis ou mêlés figurent de part et d'autre de la forme verbale. Ils composent un système à quatre termes:

- a) « raisins noirs »
- b) « l'or de ta tresse »
- c) « Le pâle Hortensia »
- d) « au Myrthe vert »

La paire *ab* du premier quatrain s'oppose à la paire *cd* du dernier tercet comme *hétérogène* / *homogène* du point de vue de la nature des

éléments qui la composent. Ces images s'articulent en fonction de la catégorie *lumière / chromatisme* à chaque terme de laquelle se trouve appliquée l'opposition *présence / absence*. Ainsi, dans le premier hémistiché, « noir » et « pâle » disent respectivement l'absence (ou la faiblesse) de la lumière ou de la couleur, contrairement à « or » et à « vert » qui en posent, à la fin du vers, l'existence. Notons que l'affirmation du trait apparaît en parallèle avec une référence, directe ou non, à Myrtho (« ta »; « Myrthe »).

Dans les cas *ad*, l'adjectif est postposé (la forme « au(x) » introduit le syntagme substantif + adjectif); inversement, l'indication lumineuse ou chromatique précède les substantifs « tresse » et « Hortensia » dans les cas *bc*. Les parallélismes *ad* et *bc* correspondent, sur le plan du contenu, à l'opposition, définie en fonction de l'axe *nature / culture*, entre un terme donné en nature « raisins », « Myrthe » (végétaux autochtones et relativement spontanés) et un terme qui implique une culturalisation de la nature, « tresse », « Hortensia ».

L'or se rattache traditionnellement au domaine céleste et le vert à la sphère terrestre. Par symétrie, on attribuera une valeur chtonienne (qui fait peu de doute) aux « raisins noirs » et une valeur céleste (non immédiatement évidente) au « pâle Hortensia ».

A l'appui d'une telle reconstruction on invoquera le souvenir du contraste chromatique, déjà analysé dans *Artémis*, entre la « rose au cœur violet », sainte rattachée au domaine terrestre, et les « roses blanches » fantomatiques, d'appartenance céleste, saintes de l'hagiographie opposées aux dieux du panthéisme païen.

Etant donné les axes

- (I) *lumière / chromatisme* : : *ab / cd*
- (II) *trait* (I) *non marqué + absence de référence à Myrtho* / *trait* (I) *marqué + référence à Myrtho* : : *a / b* : : *c / d*
- (III) *adjectif postposé + nature + chtonien* / *indication du trait* (I) *préposée + nature culturalisée + céleste* : : *a / b* : : *d / c*.

Les termes *abcd* réalisent le système:

a: 111 « raisins noirs »

b: 100 « l'or de ta tresse »

c: 010 « le pâle Hortensia »

d: 001 « au Myrthe vert »

Second quatrain et premier tercet sont associés, en premier lieu, par ce qui les oppose aux strophes extérieures:

— ils contiennent les seuls plus-que-parfaits du sonnet: « j'avais bu »; « tu l'avais touché » et

— les seules références à un événement auquel Myrtho participe activement. Dans les deux cas, l'action de la « divine enchantresse » comporte le trait *rapidité*: « l'éclair furtif de ton œil »; « tu l'avais touché d'un pied agile »;

— l'absence de végétal est corrélative tantôt de l'effacement du paysage — de la montagne et du ciel qui ne sont plus appréhendés pour eux-mêmes, en dehors de toute perspective historique et culturelle (Q2) — tantôt de l'absence d'allusion à l'ordre de la culture: le premier tercet est aussi la seule strophe à ne pas contenir de nom propre.

Le contraste *présence de végétal* / *absence de végétal* semble recouvrir ici l'opposition *conjonction nature et culture* / *disjonction nature et culture* (obtenue par la disparition d'un des termes, *nature* en Q2 et *culture* en T1).

Dans un contexte naturel, la *montagne*, dont est exclue la culture, n'a pas de nom propre, on ne lui associe ni treilles ni pampres: c'est « le volcan ».

La distribution des contenus retenus fournit la lecture schématique suivante:

Q1: végétal autochtone; lumière;

Q2: absence de végétal; feu de l'ivresse;

T1: absence de végétal; feu desséchant (« cendres »);

T2: végétal acclimaté et végétal autochtone; chromatisme.

Les trois modes d'organiser les rapports des strophes épuisent-ils la réalité du système décrit? Il est frappant de constater qu'un couplage serré unit les vers externes de Q1 (01 et 04) aux vers externes du groupe des tercets (09, 14). Tout se passe comme si l'une et l'autre de ces paires de vers servaient à délimiter deux totalités comparables, l'une statique et intemporelle, l'autre dyna-

mique et historique. Les vers des tercets ainsi embrassés renvoient, les uns (10 et 11) au premier quatrain, les autres (12 et 13) au second, en vertu des parallélismes déjà analysés.

Les tercets auraient donc pour fonction de recréer la totalité évoquée en Q1 et mise en cause par l'apparition, en Q2, des perspectives du temps de l'histoire et de la culture.

DELIFICA

LE GROUPE DES QUATRAINS

Le sonnet *Delfica* semble reprendre le discours au point où *Myrtho* l'a interrompu. Nous retrouvons, au premier quatrain, l'espace-temps du végétal associé au motif du chant ou de la parole poétique: pourtant la voix entendue demeure ici anonyme et toute allusion à l'histoire de la culture est bannie de la strophe initiale de V. Dès le premier quatrain, le caractère linéaire de la succession des instants semble nié au profit d'une conception circulaire du temps qui exclut l'apparition de l'unique — de toute individualité par conséquent — et ne laisse subsister, dans la trame des moments, aucune faille par où le *jamais vu* pourrait faire irruption.

La parole même d'*Ego* tend à se confondre avec une voix qui se répète d'âge en âge: aucun pronom, aucun adjectif ne désigne ici la première personne; la dimension noologique de la subjectivité est immanente au monde de la nature: au lieu d'être l'expression d'une expérience intime et personnelle, la « chanson d'amour », l'« ancienne romance » préexiste à toute vie individuelle, mieux, elle permet d'organiser l'existence de chacun selon un modèle poétique qui n'appartient à aucune époque.

Le locuteur se définit par la fonction de poète qu'il assume: le caractère universel — et donc impersonnel — de sa parole se marque par le recours à deux paraphrases, l'une de Goethe, au deuxième quatrain, l'autre de Virgile, au premier tercet. Les noms de Virgile et de Goethe ne se trouvent pas plus dans le texte que les pronoms de première personne.

L'imitation du chant de *Mignon* ou des vers de la IV^e Eglogue,

ne trahit pas un manque d'invention : la paraphrase, en tant que telle, produit un effet de sens en rapport étroit avec le thème central du sonnet : celui de la répétition cyclique des moments du temps.

A la façon du premier quatrain de *Myrtho*, la strophe initiale de *Delfica* forme un tout en soi parce qu'elle est l'expression d'une réalité qui échappe à l'histoire et qui se suffit à elle-même ; mais il est, on s'en aperçoit, deux manières de surmonter les conséquences de la succession des instants : en se réfugiant dans la permanence d'un espace total (II) ou en ordonnant le temps en fonction d'un principe lui-même non temporel (V).

Il appartient à la musique, au chant, d'architecturer le temps, de vaincre le principe de mort contenu dans toute succession purement linéaire des instants et d'installer l'éternité au sein même du devenir. « Tout se passe, écrit Claude Lévi-Strauss au début de son ouvrage *Le Cru et le Cuit* (p. 24), comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps [...]. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité. »

Ainsi que dans *Myrtho* pourtant, l'apparition du second quatrain a pour fonction de briser le cercle enchanté où la rêverie enferme le rêveur par un brusque rappel de l'existence et de l'expérience individuelles :

— celles d'*Ego* par rapport à *Tu* et au temps de l'antiquité dont on affirme la permanence dans *Myrtho* ;

— celles de *Tu* par rapport à *Ego* et à l'espace antique dont il s'agirait de reconnaître l'identité, dans *Delfica*.

Contraste entre le premier et le second quatrain que souligne encore l'opposition grammaticale *absence / présence d'un temps du passé*.

Le premier quatrain

Q1 est constitué par une phrase unique de tour interrogatif qui s'achève par un point d'exclamation ; tour interrogatif et allure exclamative ont pour effet d'embrayer le discours sur le moment

zéro du procès de l'énonciation. La question posée ne concerne pas le degré de réalité de l'objet de pensée proposé à « Dafné » mais l'existence ou non d'un rapport gnosique de *Tu* avec cet objet, le chant « qui toujours recommence ». L'inversion du verbe et du sujet définit assez clairement le tour interrogatif pour que la phrase puisse se terminer, sans ambiguïté, par un point d'exclamation; ce dernier renvoie au locuteur qui asserte, implicitement, l'existence objective du chant; il crée en outre un lien, au point de vue de la ponctuation déjà, avec le vers 09, qui annonce le retour attendu des dieux. Ce qui demeure incertain, c'est la possibilité pour Dafné de connaître l'« ancienne romance » qui atteste l'organisation anhistorique du temps.

Ego souhaite révéler à Dafné, dans l'acte du dialogue, l'existence d'un principe capable de projeter le devenir dans une perspective d'immortalité, tout comme, de manière inverse, dans le second sonnet du recueil, il appartenait à Myrtho d'actualiser, à l'occasion d'une rencontre dans l'espace, dans l'instant de l'événement, la participation d'*Ego* à la culture antique.

Ce premier quatrain pose un problème précis à l'analyste: il contient (02; 03) cinq noms d'espèces végétales. Il est difficile d'admettre qu'à l'intérieur d'une forme aussi ramassée que le sonnet, il puisse s'agir d'une simple énumération; pourquoi alors ce nombre de cinq, et quels sont les contenus exprimés dans le code végétal? Constans a voulu établir une correspondance biunivoque entre la série des espèces végétales et une série de dieux: « [...] les essences italiennes sont consacrées aux anciens dieux: laurier d'Apollon, olivier de Minerve, myrtes de Vénus [...] » (Constans, 58, p. 383). Mais une telle traduction du code végétal dans celui des divinités se heurte, entre autres, à la difficulté qu'on éprouve à rattacher le sycomore égyptien, et surtout le saule, à un dieu déterminé.

L'énumération contenue dans les vers 02 et 03 possède une valeur incantatoire, si l'on entend par là que le concept de *répétition* — figuré dans ce premier quatrain par la répétition de la chanson d'amour — est rendu, au niveau phonique, par le recours au procédé, essentiellement musical, de reduplication de certains pho-

nèmes ou de certains groupes de phonèmes. La répétition corrige, dans le sens de la fermeture, la succession indéfinie, parce que nécessairement incomplète, des noms d'espèces. A vrai dire, toute énumération suppose déjà, par elle-même, une répétition, car l'énoncé de chacun des termes de la succession renvoie à une même classe: mais cette répétition tend à se prolonger à l'infini, aussi longtemps qu'elle n'a pas épuisé les éléments de la classe en question qui — s'agissant des espèces végétales — est intuitivement perçue comme un infini dénombrable.

Dans le premier quatrain qui nous occupe, les limites de l'énumération coïncident avec l'ensemble formé par les vers de rime *B*. Cas particulier de la répétition, la rime est ici fortement établie puisqu'elle repose sur l'identité phonique de la dernière syllabe */blā/*. Mais, en un sens, c'est tout le second hémistiché de 03 qui est couplé avec l'hémistiché correspondant de 02: l'un et l'autre commencent par la conjonction « ou » et contiennent, pour l'essentiel, un nom d'arbre au pluriel que détermine un qualificatif. Le parallélisme positionnel et grammatical se confirme au niveau phonique, grâce à l'homophonie des séquences */sulelo/* et */ulesol/* où seul l'ordre des phonèmes subit une modification sensible. Enfin, ces hémistichés commencent ou s'achèvent par la répétition d'une même voyelle: « ou sous »; « tremblante ».

Entre les premiers hémistichés de ces mêmes vers, les différences semblent l'emporter sur les ressemblances. Au « sycamore » solitaire correspondent deux espèces « l'olivier » et le « myrthe »; toutefois, les trois noms s'opposent aux « lauriers » et aux « saules » comme *singulier* à *pluriel*.

Les correspondances phoniques paraissent moins nettement établies que tout à l'heure, on peut néanmoins en déceler quelques-unes à condition de disjoindre l'analyse des voyelles de celle des consonnes.

Le mot « sycamore » entretient une certaine ressemblance phonique aussi bien avec le mot « olivier » — en raison de la présence dans les deux premières syllabes, des voyelles */o/* et */i/* dans l'ordre */o/* + */i/* ou */i/* + */o/* — qu'avec le mot « myrthe » — grâce au parallélisme positionnel des syllabes semblables */mɔr/* et */mir/*.

A ceci s'ajoute que la première syllabe de 03 commence, comme le mot « sycomore » par /s/, ce qui pourrait induire une corrélation entre le premier substantif de 02 et l'ensemble du premier hémistiche de 03, le sycomore correspondant à la double réalité de l'olivier et du myrte :

S y c o M o R e
Sous l'olivier, le M y R the

Tout, dans ces deux vers contribue à mettre en évidence le terme « sycomore », à l'isoler en le plaçant hors série :

- il est le premier terme ;
- le seul qui se trouve sous la dépendance d'une locution prépositionnelle : « Au pied de », remplacée, dans les autres cas, par la préposition « sous » formulée ou sous-entendue ;
- le seul singulier isolé ; il s'oppose en effet aux « saules » et aux « lauriers » qui sont au pluriel, comme à la pluralité exprimée au début de 03 par la somme de deux singuliers, l'« olivier » et le « myrthe » ;
- il appartient à un hémistiche qui se distingue nettement des trois autres sur le plan phonique par la rareté des liquides (1 contre 4) et l'abondance des occlusives (4 contre 1, ou 2, ailleurs). « Sycomore » contient le seul /k/ de ces vers ;
- enfin, au niveau sémantique, il est le seul terme à se rattacher au contexte égyptien (« sycomore » désigne le « figuier des Pharaons ») où il joue un rôle religieux considérable :

Le *Figuier Sycomore* poussant à la limite du désert paraissait une plante miraculeuse par sa ramure impénétrable ; on le croyait animé d'un esprit qui se cachait en lui et qui, dans certaines circonstances, se manifestait. On sait que, dans leur voyage aux champs mystérieux d'Ialou, le paradis des Egyptiens, les âmes rencontraient dans le désert où elles s'enfouaient un Sycomore toujours vert. Les peintures égyptiennes nous représentent cet arbre et, au milieu du feuillage, la déesse Nouït ou Hathor sort pour tendre à l'âme éplorée l'eau de vie qui doit lui assurer l'immortalité. Le Papyrus d'Ani dit : « O Sycomore de Nouït, donne-moi l'eau et le souffle de vie qui procède de toi ! » On conçoit, d'après cela, que l'Egypte ait été appelée la terre du Sycomore et que cet arbre ait conservé ses fidèles qui viennent encore, à

l'heure actuelle, aux environs du Caire, lui rendre un culte pieux en le recouvrant d'offrandes et d'étoffes. (Costantin..., p. 308.)

Pays de l'Orient, l'Égypte se situe à l'origine, dans un temps qui précède l'âge antique: la relation qui unit le sycomore à ce qui est premier, originel, c'est-à-dire aussi unique et hors série, confère une valeur pertinente aux traits qui tendent à isoler, au plan de l'expression, le mot « sycomore ». Par contraste avec la forte rupture qui marque la fin du premier hémistiche de 02 et celle de « sycomore », on relèvera les éléments qui contribuent à atténuer l'effet des césures: « l'olivier » est un écho prolongé de « les lauriers »; aucun signe de ponctuation n'arrête le mouvement de la lecture, entre « le myrthe » et « les saules ».

Notons aussi, comme un cas particulier de la répétition, le procédé de la reduplication phonique auquel le poète recourt cinq fois en deux vers:

02: Au pied du sycOmOre, OU sOUs Les Lauriers blancs

03: Sous L'oLivier le myrthe ou les saules trEMblants

Qu'en est-il du sens général de l'énumération des espèces végétales? Retenons l'existence d'un couplage (conventionnel et linguistique) tel que l'on puisse poser la relation d'homologie:

« sycomore » / « lauriers blancs » : : « olivier » + « myrthe » / « saules tremblants » : : premier hémistiche + singulier + absence de qualificatif / second hémistiche + pluriel + présence de qualificatif

que nous avons pour tâche d'interpréter au niveau sémantique.

Commençons par nous interroger sur les traits qui assurent la corrélation du sycomore et des lauriers blancs (02). L'opposition entre le figuier des Pharaons et l'arbre d'Apollon se manifeste en premier lieu selon le code chromatique. La dénomination « lauriers blancs » ne correspond pas à une appellation botanique, par contre le qualificatif « blancs » peut renvoyer, comme c'est le cas ailleurs (VI, 12 et 13), à la catégorie *présence / absence de chromatisme*. Selon cette hypothèse, nous serions en présence, au vers 02, de la corrélation *singulier + chromatisme / pluriel + non-chromatisme* déjà rencontrée dans *Artémis* pour signifier l'opposition de l'essen-

tiel et de l'inessentiel: Un passage d'*Aurélia* explicite le contenu *chromatisme* que nous voudrions attribuer au sycomore:

Les premières feuilles des sycomores me ravissaient par la vivacité de leurs couleurs, semblables aux panaches des coqs de Pharaon. La vue, qui s'étendait au-dessus de la plaine, présentait du matin au soir des horizons charmants dont les teintes graduées plaisaient à mon imagination. (I, p. 375.)

La couleur vive et *première* du sycomore contraste donc avec le chromatisme atténué des *dernières* heures du jour; il est vrai que « sycomore » ne désigne pas ici l'essence égyptienne, mais une sorte d'érable, appelée aussi « faux platane »: pourtant, on le voit, la comparaison avec les « panaches des coqs de Pharaon » a pour mission de ramener l'esprit du lecteur qui s'en écarterait, vers l'Egypte. Le sycomore peut ainsi s'opposer aux lauriers blancs comme unique et originel (et donc rattaché à la sphère de l'être) à non unique, non originel et tombé dans la sphère du devenir.

Les termes de 03 entretiennent une relation homologue à celle que nous venons de décrire entre les termes de 02. Il convient de considérer l'arbre de Minerve et celui de Vénus comme un seul terme (défini par sa place au premier hémistiche de 03) constitué par la somme de deux singuliers: il apparaît tour à tour comme un pluriel ou comme un singulier selon qu'il est comparé au sycomore unique ou à la pluralité des saules tremblants.

L'opposition du sycomore et des saules est aussi totale qu'on peut le souhaiter: l'un est un arbre au feuillage impénétrable et persistant, l'autre une essence au feuillage transparent, mobile et caduc (des cinq espèces énumérées celle du saule est la seule dont les feuilles ne soient pas persistantes).

Rattachés à l'ère antique, l'olivier et le myrte jouent, par rapport à l'ère moderne, le même rôle que le sycomore égyptien par rapport à l'ère antique: c'est peut-être ce que doit suggérer la forme particulière de leur pluralité qui consiste dans la somme de deux singuliers.

L'énumération des espèces végétales sert à exprimer la vision nervalienne de l'histoire humaine comprise comme un processus de dégradation qui conduit, en trois étapes, d'une totalité essen-

tielle à une pluralité inessentielle. A l'*illud tempus* — le temps avant le temps — oriental (« le sycomore ») succède l'ère antique et païenne, gréco-latine (figurée au vers 02 par « les lauriers » et, au vers 03, par « l'olivier et le myrthe »; puis vient l'époque qui conjugue christianisme et civilisation occidentale (« les saules tremblants »).

Le motif de la permanence et de la répétition du chant d'amour représente l'antidote à ce phénomène dégradant et antipoétique de l'historicisation progressive des cultures.

Le passage du premier au second quatrain

En reprenant, sous une forme à peine modifiée — « Reconnaiss-tu » au lieu de « Connais-tu » — la question initiale, le poète met en doute, en un sens, l'efficacité du recours invoqué contre la désagrégation de la durée; ou plutôt, il tente de concilier, en les confrontant, les notions incompatibles du temps cyclique et de la conscience individuelle.

Mis en parallèle avec 01 par cette reprise d'une même question, 05 poursuit la réflexion amorcée en 04 sur le thème de la répétition (« recommence »; « Reconnaiss-tu ») mais en la transposant du registre des objets à celui de la conscience. Appréhendée par une conscience impersonnelle, la permanence d'un principe originel d'harmonie de la nature, à travers et malgré l'histoire des civilisations, a-t-elle encore un sens pour une conscience engagée dans une existence individuelle limitée par la naissance et la mort? L'exercice de la reconnaissance suppose une victoire sur le temps: dans la perspective d'une existence individuelle, la répétition n'est pas donnée en nature, elle n'est pas subordonnée à une séquence, mais elle est le résultat d'une opération de la pensée, une véritable création.

Reconnaître le Temple, les citrons amers, la grotte, ce n'est pas tant pour Dafné affirmer leur pérennité — qui est ici hors de cause — que découvrir sa propre identité à travers la succession des instants hétérogènes de la vie. Si la chose s'avérait possible, on réaliserait, par rapport à l'histoire individuelle, une opération

analogue à celle qu'un principe impersonnel et cosmique accomplit, malgré la succession des époques et des cultures, sur un plan collectif.

La mémoire à qui il appartient de *reconnaître* n'a pas pour fonction, comme on le croit communément, de ressasser un passé mis en conserve, mais bien d'établir, par-delà les distances qui séparent les moments de la durée, une relation d'équivalence: c'est en quoi la mémoire est la faculté poétique par excellence, une faculté capable de surmonter l'antinomie de la simultanéité et de la succession.

La répétition introduite à l'intérieur de l'existence individuelle par la reconnaissance d'une identité ne survient pas à une heure établie à l'avance dans la chaîne des jours. Le concept d'ordre, lié à celui de séquence organisée en Q1, se retrouve, en Q2, mais appliqué à la dimension de l'espace.

Si les autres premiers vers font appel avant tout à une connaissance par l'ouïe, les quatre suivants se réfèrent à une reconnaissance par la vue. Le chant a pour fonction d'architecturer le temps, comme le temple manifeste une organisation harmonieuse de l'espace.

Le second quatrain

Qui veut analyser le second quatrain doit surmonter plusieurs difficultés et tout d'abord celle-ci, précisément: quel est le « TEMPLE » que Nerval écrit en lettres capitales? L'artifice typographique, le recours à l'article défini, la qualification « au péristyle immense », la possibilité de le reconnaître, obligent à poser le problème de son identité.

Nous en avons déjà fait l'expérience, Nerval ne propose pas à son lecteur des énigmes, il ne cherche pas à tester son savoir géographique ou archéologique. Il est peu probable que son intention ait été de nous faire reconnaître un édifice antique déterminé dont il aurait délibérément caché le nom. Convient-il d'ailleurs, dans le cadre de cette strophe, d'attribuer le TEMPLE à l'action et au projet de l'homme? Aucun terme, en effet, ne fait allusion, en

Q2, à l'ordre de la culture et de l'histoire. Pour respecter ce que nous croyons être l'isotopie de ce quatrain, nous proposons, à titre d'hypothèse et sous réserve de vérification, de reconnaître ici une image ancienne et moderne — presque un lieu commun à l'époque de Nerval — pour désigner la Nature sacrée¹. La constellation nature-temple-parole impersonnelle développée ici sur l'espace de deux strophes se retrouve, en particulier, dans le premier quatrain de *Correspondances* de Baudelaire et dans un chapitre du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand (Troisième partie, Livre I, chap. VIII).

F. Constans, dans l'article cité, orientait son interprétation dans un sens analogue (p. 388):

Le mot « Temple » se voit conférer le privilège de lettres capitales. Scrait-ce que la pensée de Nerval s'est reportée une fois de plus au *Songe de Scipion* et à la symbolique des Pythagoriciens? Écoutons le vainqueur de Zama parlant à l'héritier de son nom transporté en rêve au-dessus de la Voie Lactée: « Dieu dont le temple est tout ce qu'embrasse ta vue ».

Mais Nerval a pu rencontrer cette image chez bien des auteurs et même, tout près de lui, chez Lamartine: « Dieu caché, disais-tu, la nature est ton temple! (*Méditations poétiques*, V, *L'Immortalité*). Image si triviale, si courante que notre poète peut la renouveler en supprimant le premier terme de la comparaison.

Une telle interprétation a le mérite de justifier l'emploi de l'adjectif « immense » pour qualifier le péristyle, adjectif dont Nerval, contrairement à un Hugo n'abuse pas. Loin d'entrer en contradiction avec la référence à la terre d'Italie impliquée par la paraphrase concertée du chant de *Mignon*, elle la confirme en la précisant: déjà dans le second quatrain d'*El Desdichado*, l'Italie apparaît comme une figure du cosmos, de l'espace sacralisé et total.

L'unité prosodique de la seconde strophe coïncide une fois de

¹ On se reportera aux références accumulées à ce sujet par MM. Blin et Crépet dans leurs notes au sonnet *Correspondance* dans l'édition critique qu'ils ont procurée des *Fleurs du Mal*.

plus avec l'unité grammaticale de la phrase. Comme au premier quatrain, le tour est interrogatif; la phrase commence par le verbe dont dépendent trois compléments d'objet: « le TEMPLE », « les citrons », « la grotte », qualifiés chacun par un ou deux syntagmes à fonction adjectivale (complément déterminatif, relative introduite par « où »).

Les points de vue positionnel et phonique permettent de découper une seconde triade dans la série des quatre substantifs situés au premier hémistiche de chaque vers; il s'agit de « citrons », « grotte » et « dragon ».

Ces trois mots occupent les troisième et quatrième places syllabiques des vers 06 à 08 et chacun d'eux comporte un groupe *occlusive* + /R/. Le mot « dragon », dont les occlusives se retrouvent respectivement dans « citrons » (sous la forme sourde) et dans « grotte », semble jouer le rôle d'un moyen terme; il forme avec « citrons » une rime intérieure et présente, ainsi que « grotte », le groupe consonantique caractéristique de la triade, en position initiale.

La différence symétrique des deux ensembles à trois termes correspond aux mots « TEMPLE » et « dragon », par ailleurs hétérogènes dans leur propre série; au point de vue de la typographie ou à celui de la grammaire.

Termes extrêmes, par rapport à l'ordre d'apparition dans le texte, « TEMPLE » et « dragon » manifestent l'opposition la plus forte, celle qui met en jeu le plus grand nombre de catégories:

tout / partie

présence actuelle / présence virtuelle

non animé / animé

intemporalité / temporalité

expansion / condensation.

A la combinaison de ces deux organisations ternaires de termes, se superpose une organisation symétrique qui groupe par paires « TEMPLE » et « citrons », « grotte » et « dragon », qui oppose, autrement dit, le premier distique au second.

La coupure du quatrain en deux groupes de deux vers est sou-

lignée par le caractère inattendu de la ponctuation : bien qu'interrogative, la phrase s'achève par un point ; par contre, et indépendamment du découpage grammatical de l'énoncé, un point d'interrogation interrompt le discours après le vers 06. La version définitive est la seule à présenter une telle ponctuation. Laissons de côté l'hypothèse d'une négligence typographique ; la ponctuation, nous l'avons déjà observé, est un élément pertinent de l'écriture nervalienne, il est possible dans ce cas également, de justifier ce qui serait un choix concerté de l'auteur : on peut légitimer la ponctuation actuelle en termes fonctionnels ; elle contribue avec d'autres traits, à distinguer les deux moitiés de l'énoncé qui forment ainsi deux sous-unités (non grammaticales) sémantiquement opposables.

Un couplage grammatical unit les deux distiques (05-06 et 07-08). Le second hémistiché des vers impairs, 05 et 07, est constitué par un syntagme : article contracté (« au » ; « aux ») + substantif + adjectif, alors que les vers pairs — qui comportent l'un et l'autre une relative introduite par « où » — présentent, dans leur seconde partie, une séquence verbe + adjectif (déterminatif ou qualificatif) + substantif.

Contrairement à « TEMPLE » et à « grotte », qui sont suivis d'une pause, « citrons » et « dragon » sont indissociables de l'adjectif qualificatif qui clôt le premier hémistiché : « citrons amers » et « dragon vaincu ».

A l'intérieur de la phrase interrogative de Q2, on observe l'existence d'une corrélation *personne* (« tu » (05) ; « tes » (06) / *non-personne* (absence de référence à la deuxième personne en 07, 08). Suivant en cela les suggestions de la ponctuation (point d'interrogation après 06 et simple point en fin de quatrain), le ton interrogatif du premier distique se mue en un ton assertif, à l'intérieur de la même phrase-strophe. La « grotte » et le « dragon » sont donnés en contexte de troisième personne, indépendamment d'une référence à *Ego* ou à *Tu*. Inversement, le « TEMPLE » et les « citrons » sont expressément rattachés à Dafné selon une relation métaphorique indexée aux niveaux positionnel et typographique (« DAFNÉ » et « TEMPLE », écrits en capitales, sont le dernier

mot du premier hémistiche du premier vers de chaque quatrain) ou de contiguïté métonymique, comme c'est le cas en 06.

Le second quatrain oppose en les conciliant à l'intérieur d'une unité géographique (la terre sacrée de l'Italie) et grammaticale (la phrase) deux aspects ou deux sphères de la réalité :

a) la sphère solaire et céleste qui comprend « DAFNÈ » (son nom suffit à la désigner comme apollinienne), le « TEMPLE » (le même que Dafné et le contraire de grotte et de dragon) et les « citrons » (qui sont au temple comme la semence du dragon est à la grotte)
et la

b) sphère chthonienne et nocturne que désignent l'obscurité implicite de l'espace souterrain de la grotte et le sommeil du dragon, animal chthonien par excellence.

Parallélisme et symétrie des paires 05-06 et 07-08

Le parallélisme des vers impairs et pairs, perceptible au niveau grammatical, sert à instaurer, dans chaque groupe, une série de relations sémantiques de ressemblance et de différence. Les vers 05 et 07 évoquent chacun un espace :

— l'un comporte le sème *expansion* (lié à l'ouverture indéfinie suggérée par le complément déterminatif « au péristyle immense ») et le terme complexe *humain U cosmique* (en raison de l'emploi métaphorique du mot « temple »);

— l'autre, celui de la grotte, est un espace clos, disjoint du ciel atmosphérique et dont l'entrée est interdite, sous peine de mort, aux hommes.

De manière analogue, le parallélisme des vers pairs sous-tend un couplage sémantique : 06 et 08 sont semblables en ce qu'ils contiennent tous deux une référence, directe ou oblique, aux « dents » :

— les dents de Dafné, être humain féminin non autochtone, « s'imprimaient », en d'autres termes, imposaient une marque autrefois, dans les citrons, fruits d'or éternels et toujours présents;

— l'antique semence (selon la mythologie, les dents) du dragon, être fabuleux, autochtone et non humain, éternel mais absent, « dort », autrement dit, contient la promesse d'un recommencement, d'un avenir conforme au passé originel, dont elle assure la permanence virtuelle malgré la discontinuité introduite dans le temps par une victoire *apollinienne* (en T2, c'est un élément solaire, « l'arc de Constantin », qui conditionne la mise en veilleuse du terme chthonien, de la « sibylle »). Derniers mots de 06 et de 08, « dents » et « semence » sont aussi, dans chaque cas, sujets du verbe.

Le couplage « citrons » - « dragon » ne doit pas nous étonner, il représente un cas particulier de l'association *arbre* (ou végétal) - *serpent*, fréquemment attestée en mythologie et dans les contes.

Rappelons, chez Nerval même, ce passage du *Voyage en Orient* (II, p. 91) où le chant sous l'arbre est encore le chant du serpent : « La vieille sifflait... le même air sans doute que siffla le vieux serpent sous l'arbre du mal... et une pauvre paysanne venait de se faire prendre à l'appau. »

Dans le contexte qui nous occupe, l'arbre, le chant, les citrons, le dragon expriment non la présence du mal et de la tentation, mais la permanence de la vie en dépit de la discontinuité et de la mort que comporte le temps vécu d'une existence individuelle.

Annoncé comme une traduction de Richter, un texte que Cl. Pichois propose d'attribuer à Nerval lui-même, et dans lequel il aimerait voir un premier « crayon de Sylvie » (*Etudes germaniques*, 18, 1963, pp. 98-113), « Le Bonheur de la Maison » associe la chute dans le temps (« mon premier chagrin »), l'interruption de la cyclicité végétale et le tronçonnement du serpent :

Ce fut en effet vers ce temps que l'on jugea à propos de m'envoyer au collège pour terminer mon éducation ébauchée par mon oncle, homme qui n'avait que du bon sens et qui n'était jamais allé à Paris. Il fallut se séparer de Maria. Ce fut mon premier cha-

¹ Image du tronçonnement que l'on retrouve dans une vision apocalyptique d'*Aurélia* (I, p. 407).

grin, mais il fut grand; mon cœur fut brisé, ma vie fanée à mon avril, et depuis il s'est passé bien des printemps sans que l'arbre ait reverdi. Ce fut pour moi le coup de hache sur le serpent; les tronçons saignants s'agitent et se tordent, quand se rejoindront-ils?

L'arbre et le dragon sont deux figures du temps cyclique, mais les symboles végétal et animal ne sont pas entièrement superposables, car si l'un présuppose une cyclicité régulière soumise au retour périodique des saisons, l'autre sans exclure une régularité possible, ne l'implique pas nécessairement. Cette distinction se révèle capitale pour la compréhension des tercets.

Les « citrons » et le « dragon » correspondent l'un et l'autre aux végétaux du premier quatrain: ils ont pour fonction d'exprimer les deux modes d'historicisation du temps cyclique, *extrinsèque* lorsqu'on évoque une relation métonymique d'un être intemporel, les citrons, avec un devenir unique, l'existence de Dafné, ou *intrinsèque*, lorsque le temps, tout en conservant son allure circulaire, se soustrait à un principe d'ordre régulateur des séquences.

Le citron est chez Nerval une figure ambiguë: fruit d'or qui mûrit sur un arbre *toujours vert*, il est une image du salut et du printemps éternel; par son amertume, toutefois, il exprime ce paradoxe que l'homme ne peut connaître la vie essentielle qu'au travers d'une quête existentielle menée jusqu'au bout du néant.

Un passage de *Sylvie* (tiré du dernier chapitre: « Dernier Feuillelet ») illustre cette ambiguïté. Le nom du citron n'y apparaît pas, mais la « saveur amère » et « l'écorce » l'appellent à coup sûr:

Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère; elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie, [...] (I, p. 271.)

La phrase d'*Octavie* qu'on a souvent rapprochée du vers 06 de *Delifica*:

La jeune Anglaise était sur le pont, qu'elle parcourait à grands pas, et impatiente de la lenteur du navire, elle imprimait ses dents d'ivoire dans l'écorce d'un citron: « Pauvre fille, lui dis-je, vous

souffrez de la poitrine, j'en suis sûr, et ce n'est pas ce qu'il faudrait. (I, p. 286.)

semble révoquer en doute les valeurs curatives du citron célébrées par Virgile en une dizaine de vers des *Géorgiques* (II, 126-135) que Nerval a sans doute lus et peut-être retenus :

La Médie produit les sucres acides et la saveur persistante du citron, qui est d'une efficacité sans pareille, quand de cruelles marâtres ont empoisonné un breuvage, mêlant ensemble les herbes et les formules maléfiques : c'est un remède qui chasse du corps les noirs poisons. L'arbre lui-même est gigantesque et son aspect tout à fait semblable à celui du laurier ; s'il ne répandait pas au loin une odeur différente ce serait un laurier ; aucun vent ne fait tomber ses feuilles ; sa fleur est particulièrement tenace ; les Mèdes l'utilisent pour atténuer la fétidité de l'haleine et pour soigner les vieillards asthmatiques.

Le poète latin nous présente les *tristes sucros* du citron comme l'antidote par excellence aux poisons, aux paroles maléfiques et aux enchantements. Sans doute l'amertume du citron est-elle perçue comme une réponse au « chromatisme » du poison en conformité avec les analyses de Claude Lévi-Strauss (cf. *Le Cru et le Cuit*, p. 325).

Dans le contexte nervalien où n'interviennent ni maléfices ni poisons, l'amertume du fruit d'or pourrait se révéler le complément nécessaire de la douceur de la romance. Illusions et désillusions — le rêve et la vie — s'avèrent également réelles, également dépourvues de fondement.

Faut-il comprendre dès lors la remarque de Nerval à l'adresse de la jeune Anglaise, comme l'expression à la fois sibylline et attendrie, d'une conviction intime du locuteur qu'Octavie n'est pas en état de supporter les vicissitudes inhérentes à la quête de la Vie ?

La pertinence sémantique de l'opposition grammaticale *singulier / pluriel* que nous avons reconnue lors de l'analyse de Q1, semble conservée au second quatrain. Les « citrons » s'opposent au « dragon » comme les « dents » à la « semence », mais ici les traits *un* et *multiple* se combinent en fonction des deux dimensions

du temps et de l'espace: on *pluralise* l'or intemporel du citron, on *singularise* les apparitions successives du dragon dans la chaîne des jours.

Les relations de différence, de parallélisme et de symétrie qui unissent les deux distiques de Q2, permettent d'interpréter les quatre termes « TEMPLE », « citrons », « grotte », « dragon » comme les quatre figures d'un quaternaire: Temple: 111; citrons: 100; grotte: 010; dragon: 001, dont les trois axes seraient:

- (I) *sphère céleste* / *sphère chthonienne*
- (II) *contenant + espace* / *contenu + temps*
- (III) *expansion* / *condensation*

En conclusion, les vers 05 à 08 se scindent en deux distiques qui entretiennent entre eux toute une série de relations de différence et de similitude; le quatrain révèle la complémentarité des deux sphères, solaire et chthonienne, qu'il oppose au sein de son unité. Complémentarité qui tient d'une part à l'incapacité où se trouve chaque sphère de surmonter toutes les antinomies et, d'autre part, au fait que les lacunes de l'une sont exactement compensées par les apports de l'autre.

Dans la sphère céleste du *signe* et de la *personne*, la continuité se manifeste selon la dimension de l'espace (« au péristyle immense ») alors que la discontinuité est temporelle (ce qu'indique l'emploi de l'imparfait); inversement, dans la sphère chthonienne de la *puissance* et de la *non-personne*, la discontinuité se marque relativement à l'espace (07) et la continuité (en dépit des discontinuités historiques) par rapport au temps (08).

Il est vrai que la permanence, dans l'histoire et en dépit de l'histoire, du principe chthonien, est exprimée en termes de virtualité: « la semence dort », ce qui oblige à de nouveaux développements: il appartient précisément aux tercets de poser le problème de l'actualisation de la puissance endormie du dragon. L'opposition de l'ordre de la nature et de l'ordre de la culture sur laquelle est fondé le contraste des deux tercets ne sera finalement pas surmontée; elle servira à transformer la double assertion des quatre derniers vers du sonnet en une sorte de question non plus adressée à un *Tu*, mais posée par et pour le lecteur.

INTÉGRATION DES GROUPES DE STROPHES DANS LE SONNET

L'opposition *phrase de tour interrogatif* / *phrase de tour assertif* qui reprend, sur le plan grammatical, la différence prosodique des deux groupes de strophes, n'est pas aussi marquée qu'il peut sembler au premier abord, puisque le contraste des tercets oblige à formuler une question, tout comme, inversement, dans les quatrains, les questions posées à *Tu* servent à asserter la permanence du chant (04) et celle du dragon (08).

Le passage des quatrains aux tercets correspond à un prolongement de la réflexion. Au dernier vers du système des quatrains, le seul à impliquer une perspective d'avenir (entendons d'un avenir qui ne soit pas la simple continuation du présent), succède une phrase prophétique qui comporte le seul verbe au futur du sonnet. D'une manière plus générale, grâce aux vers 08 et 09, les deux systèmes de strophes s'imbriquent l'un dans l'autre: en effet, 08 évoque la perspective de l'avenir, absente par ailleurs des quatrains et dominante dans les tercets; 09, pour sa part, maintenant provisoirement la dimension du dialogue, contient la seule référence à *Tu* (« tu ») des tercets.

Sur ce point cependant l'opposition est entière entre les quatrains et les tercets: le règne végétal représenté, dans les premiers, par cinq noms d'espèces et un nom de fruit est absent des seconds. La disparition du végétal coïncide, dans ce cas, avec la mise en place d'une nouvelle dimension, celle de l'histoire collective dans la dépendance de laquelle se trouve située l'histoire personnelle de *Tu*.

La transition des quatrains aux tercets se réalise selon le modèle du passage de Q1 à Q2. Nous pouvons, maintenant, nous faire une idée de la forme dynamique du sonnet: après avoir posé — dans un contexte interrogatif — l'existence d'un principe circulaire de permanence (Q1), le poète s'efforce de « circulariser » successivement l'histoire individuelle (Q2) et l'histoire collective (T1T2) dont on voit que la première dépend (09). Mais à mesure que le locuteur tente d'intégrer dans une nouvelle totalité (ou unité) — Q2 par rapport à Q1 et T1T2 par rapport à Q1Q2 —

une dimension nouvelle, on assiste à une progressive et inverse désintégration de cet ordre originel qui embrasse l'homme et la nature.

Au premier quatrain, l'homme entend hors de lui la nature parler le langage de son intériorité. Dans le second, s'opère une première dichotomie : à l'intérieur d'un espace cosmique conçu comme une « maison sacrée » se dessinent certaines zones interdites : ainsi « la grotte, fatale aux hôtes imprudents » ; les tercets, enfin, opposent sur le mode de la contradiction (n'est-elle que provisoire ?) un dynamisme chthonien et cosmique au statisme de l'espace architectural et solaire.

Nié en Q1, dans un contexte interrogatif, le pouvoir dégradant, « néantisant », de l'histoire humaine, est affirmé, à la façon d'un doute, à l'échelle du sonnet tout entier. *Delfica* ne contient ni une affirmation catégorique, ni une négation définitive, il équilibre le oui et le non et relève d'un art de la suspension du jugement.

L'opération de pensée conduite dans les tercets est, à vrai dire, plus complexe que ne le laisse entendre notre description : la culture n'est pas absente de T1 où le locuteur, paraphrasant Virgile, annonce le retour des dieux, pas plus que le chthonien (la sibylle) n'est étranger à l'arc solaire de l'empereur Constantin, en T2.

Les vers 09 et 10 apparaissent comme une prophétie du locuteur à l'adresse de *Tu* et correspondent à l'affirmation du caractère cyclique de l'histoire. Le vers 09, nous l'avons déjà noté, opère en outre une mise en perspective de l'histoire individuelle par rapport à l'histoire collective. Le vers 11 semble conférer un fondement objectif aux vaticinations du poète. Cependant, la suite du discours, T2, révèle que l'exercice de la parole poétique n'a de portée que *si, et seulement si*, il existe une relation d'isomorphisme entre l'ordre de la nature (ou du cosmos) et l'ordre humain de la culture, relation sans laquelle toute prophétie fondée sur l'interprétation des signes, demeure vaine. La victoire demeurera-t-elle au *seigneur*, en d'autres termes n'existe-t-il pas d'autre ordre, dans la nature, que le hasard et, dans la culture, que celui imposé par l'homme et par les circonstances ? ou encore, la conversion de l'empereur Constantin n'était-elle qu'un semblant d'acte, non le fruit d'une

liberté en exercice, mais l'obéissance involontaire à un projet impersonnel et antérieur au temps?

La lecture en synchronie de *Delfica* nous aidera à préciser et à compléter les conclusions auxquelles nous a conduits une analyse qui tient compte de l'ordre des successions.

Parallélisme des quatrains et des tercets

Plusieurs éléments attirent l'attention du lecteur sur le parallélisme qui unit tercets et quatrains de même indice; il n'est pas un vers de T1, en effet, qui ne fasse écho à Q1, pas un vers de T2 qui ne renvoie à Q2.

Une série de traits, au plan de l'expression, indexe le couplage des vers 04 et 09: les seuls à comporter, au second hémistiche, une relation introduite par le relatif « qui » ou « que », à s'achever par un point d'exclamation et à contenir simultanément une forme verbale commençant par le préfixe itératif *re-* (« recommence »; « reviendra ») et l'adverbe « toujours » (dont la valeur change selon qu'il détermine le verbe « recommencer » — il signifie alors l'heureuse pérennité d'une présence intemporelle — ou le verbe « pleurer » — il sert, dans ce cas, à souligner la prolongation de l'absence).

En dehors d'un parallélisme strict — vers à vers — des strophes d'indice impair, on relèvera aussi l'écho, atténué par le changement de genre et de nombre, qui se prolonge d'« ancienne » à « anciens » ainsi que la reprise, au vers 11, des points de suspension (associés à l'évocation de la voix ou du souffle impersonnels de la nature) du vers 04.

Ce genre de similitudes indexe habituellement l'existence d'une relation sémantique. Q1 et T1 mettent en rapport temps circulaire et temps linéaire: dans l'un, l'ordre cyclique du temps est donné indépendamment du devenir historique, il coïncide avec la conception primitive d'un accord spontané et objectif, d'une correspondance originelle et essentielle, entre la nature et l'homme; dans l'autre, la parole du poète affirme — afin de rétablir l'euphorie de Dafné — la possibilité d'opérer la médiation de l'homme et du

monde en interprétant un fait de nature dans une perspective culturelle: il ne s'agit plus de nier les incidences de la succession des moments, mais de soumettre l'histoire elle-même à un principe d'ordre qui la rende cyclique. Il appartient à un poète moderne, qui reprend le chant d'un poète antique, de prêter une voix humaine au souffle tellurique par lui-même incompréhensible aux humains.

Mais la question demeure de savoir si l'histoire de la culture peut se confondre avec les rythmes du cosmos: l'homme n'est-il que nature et n'apporte-t-il jamais rien de radicalement neuf, de radicalement original sous les cieux?

Comparaison du second quatrain avec la dernière strophe

Les deux strophes paires évoquent le contexte italique sous deux aspects complémentaires: la terre et le ciel de l'Italie éternelle et la culture latine, historiquement définie dans le temps. Au pays des citrons du second quatrain correspond la ville des Romains de la dernière strophe; le contraste recouvre en partie celui de la campagne et de la ville.

L'opposition — *réalité géographique / réalité historique* — qui détermine le clivage des quatrains et des tercets, fournit un cadre général aux parallélismes particuliers qui unissent telles images ou tels termes de Q2 et de T2. Ces deux strophes cumulent les références au domaine de l'architecture, conçue avant tout comme l'art d'organiser l'espace selon un principe d'ordre et d'harmonie. « L'arc de Constantin », « le sévère portique », font écho au « TEMPLE » cosmique du vers 05. La relation sémantique qui unit « le Temple au péristyle immense » et « le sévère portique » est fortement assurée par un couplage à la fois positionnel, phonique, grammatical et lexical.

Les syntagmes « au péristyle immense » et « le sévère portique », composés d'un article (lié ou non à une préposition), d'un adjectif (pré- ou postposé) et d'un substantif masculin occupent le second hémistiche de deux vers qui se trouvent dans un rapport de *premier à dernier* vers de la seconde strophe du système des quatrains ou des tercets.

« Péristyle » et « portique » sont deux termes d'architecture qui désignent une construction (ou une partie de construction) où interviennent des colonnes. Commenant chacun par la bilabiale sourde [p], et comportant un groupe de phonèmes composés de *consonne* + [ti] + *consonne terminale*, ces deux mots entretiennent un certain rapport de paronomase: PÉRisTYle; PoRTIque. Grâce à la préposition *péri*, le mot « péristyle » comporte une connotation circulaire qui fait défaut à « portique » — lequel évoque plutôt, à la façon de l'« arc » du vers 13, le trait *passage*.

La comparaison des syntagmes « péristyle immense » et « sévère portique » met en évidence tout un système de différences: l'adjectif épithète apparaît à la rime en 05, il est préposé au substantif en 14; la consonne finale est tantôt une continue [s], quand elle est liée à l'adjectif, tantôt une discontinue [k] quand elle se trouve à la fin du substantif. Si l'on admet la pertinence de l'homologie adjectif / substantif : : vision continue / vision discontinue (de la réalité) proposée par Pottier (Pottier, 62, pp. 142-143), on trouvera dans l'expression redondante — à l'intérieur des chaînes phonique et syntaxique — de l'opposition *continu* / *discontinu*, la confirmation de la corrélation sémique *expansion* / *condensation* (ou *extension* / *sélection*) qui caractérise le rapport lexical « immense » / « sévère », et d'une manière plus générale, le rapport des deux syntagmes en question.

Les formes verbales « est endormie » (13), et « dort » (08), se font écho et s'opposent comme *voix passive* à *voix active*. La répétition du radical du verbe « dormir » attire l'attention sur le parallélisme des images

*Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,
Où du dragon vaincu dort l'antique semence.*

et

*Cependant la sibylle au visage latin
Est endormie encor sous l'arc de Constantin*

Une relation d'équivalence s'instaure entre les sujets grammaticaux des verbes qui évoquent le sommeil, « semence du dragon » et « sibylle au visage latin » d'une part, et les espaces qui les con-

tiennent d'autre part, « la grotte » et « l'arc de Constantin ».

Les sujets féminins, « semence » et « sibylle » allitèrent, ils sont dotés l'un et l'autre d'un complément adnominal de genre masculin, « du dragon », « au visage ». D'une strophe à l'autre s'inverse la fonction du contenu par rapport au contenant: « antique semence » fait partie du déterminant de « grotte », alors que « sibylle » se trouve déterminé par « arc ». L'opposition *déterminant + voix active / déterminé + voix passive* renforce à son tour la corrélation, déjà relevée, *valeur positive / valeur négative* de la dormition, selon qu'il s'agit de la semence du dragon ou de la prêtresse latine. Les termes « grotte » et « arc » s'articulent pour leur part comme *féminin / masculin* : : *chthonien + naturel / céleste (ou solaire) + culturel*.

Les adjectifs épithètes du vers 08, « vaincu » et « antique » trouvent leurs correspondants, à l'intérieur de la seconde image, dans l'« arc de Constantin » (métonymie pour victoire) et dans l'adjectif « latin » (qui renvoie au contexte de l'antiquité).

Vaincu par son contraire, le principe apollinien et céleste (le Temple entendu comme espace total, englobe aussi la grotte qui protège la semence du dragon), le dragon est condamné à une sorte de dormition en un milieu féminin et chthonien: ici le même contient le même; il en va autrement pour son correspondant anthropomorphe, la sibylle, qui subit l'*envoûtement* d'un arc culturel et solaire: contenant et contenu se rattachent, dans ce cas, à des sphères contraires, céleste et chthonienne.

Quel rapport entretiennent les deux syntagmes dont nous avons examiné le couplage en premier lieu: « au péristyle immense » — et le « sévère portique », avec les quatre termes dont nous venons de dégager l'articulation systématique.

Si le Temple, dont le « péristyle immense » est une partie, manifeste l'ordre intemporel du cosmos, le sévère portique renvoie, pour sa part, à l'ordre momentané d'une culture: il exprime un ordre que l'on *dérange*. Dans la mesure où, à l'intérieur du dernier tercet, il est le pendant de l'arc de Constantin, on peut se demander si Nerval entend faire allusion à un édifice romain précis, et par conséquent identifiable. F. Constans a cru pouvoir

reconnaître en lui le Portique des Dii Consentes, « les douze grands dieux de l'Olympe gréco-romain », dont les colonnes « furent redécouvertes dans les premiers mois de l'année 1833 » (Constans, 58, p. 390). On a vu aussi dans ce portique une allusion à la colonnade du Bernin au Vatican. Il importerait pourtant de déterminer si le « sévère portique » de notre poème représente un monument de l'ère païenne ou de l'ère chrétienne!

A défaut de pouvoir trancher par rapport au domaine du référent — mais est-il indispensable de le tenter puisque Nerval a utilisé ce même vers 14 dans un contexte tout différent (celui de *A. Mad. Aguado* et d'*Erythrée*) qui n'a rien de spécifiquement italique — nous essaierons de tirer nos arguments, en faveur de l'une ou de l'autre des thèses, du texte lui-même.

Le mot « portique » s'inscrit dans la série des quatre syntagmes — toujours placés en fin de vers — *adjectif* + *substantif* (« ancienne romance »; « antique semence »; « anciens jours »; « sévère portique ») du sonnet. Le trait *ancien*, lexicalisé à trois reprises par l'adjectif, doit être retenu comme caractéristique de ce paradigme: le dernier et quatrième terme le comporte également, mais sous forme de contenu connoté par le substantif.

Delfica contient trois mots — situés dans des vers positionnellement équivalents (derniers de strophe) — dont la dernière syllabe fournit la rime *d*, en *-tique*: « antique » (08); « prophétique » (11); « portique » (14): le couplage de ces trois mots produit un effet de sens: si le premier est au second comme passé à avenir, le dernier, « portique », manifeste le terme complexe: témoignage toujours présent d'un autre temps, il contient la promesse d'un avenir semblable au passé. Parties, constitutive ou incluse, du Temple, le péristyle et la grotte entretiennent un rapport de complémentarité à l'intérieur d'une totalité qui les embrasse.

On ne nous dit pas, dans les tercets, de quelle réalité « l'arc » et le « portique » sont les parties. C'est que leur complémentarité doit s'affirmer non plus selon l'axe de la synchronie mais selon celui de la diachronie. Le seul terme capable d'inclure l'arc et le portique dans les tercets c'est le « temps » (10) qui règle les successions comme le « TEMPLE » mesure l'espace: une relation de

paronomase doublé d'un rapport orthographique lie ces deux monosyllabes (/tā/ et /tāpl/).

Le mot « temps » figure dans le premier tercet; le temps circulaire, qui régit les phénomènes de la nature imprime-t-il un mouvement cyclique à l'histoire humaine? La réponse est laissée en suspens.

Les mots « arc » et « portique » comportent le trait *passage*; ils s'achèvent l'un et l'autre par /k/ et s'opposent comme un à plusieurs: monosyllabe + arche unique / plurisyllabe + arches multiples) reflétant ainsi le contraste implicite qui oppose, au niveau des contenus, le dieu unique de Constantin et du christianisme et les dieux de Dafné et du paganisme.

Le paradigme des substantifs placés à la fin du premier hémistiche du vers initial de chaque strophe

La dernière place avant la césure du vers initial de chaque strophe est occupée par un substantif: « DAFNÉ », « TEMPLE », « dieux », « sibylle » — féminin et masculin alternant — forment un paradigme défini, au plan de l'expression, par l'appartenance simultanée à deux classes d'équivalence, positionnelle et grammaticale. D'autres traits indexent de manière redondante l'existence d'un couplage unissant les termes deux à deux:

— l'artifice typographique qui fonde le parallélisme « DAFNÉ »—« TEMPLE »;

— « TEMPLE » et « sibylle » sont suivis chacun d'un complément adnominal déterminatif introduit par « au » et qui occupe le second hémistiche des vers 05 et 12; « au péristyle immense », « au visage latin » (dont l'opposition sémantique repose sur le contraste *temps / espace* caractéristique de la relation Q2 / T2).

On ne peut faire état des traits supplémentaires qui rattachent « dieux » aux autres termes de la série qu'une fois l'existence d'un paradigme reconnue: transcrit en caractères minuscules, comme « sibylle », le mot « dieux » commence par la dentale /d/ et s'achève par une voyelle contrairement à « TEMPLE » et à « sibylle »,

mais comme « DAFNÉ »; monosyllabique et masculin, il s'oppose avec « TEMPLE » à la paire des féminins dissyllabes.

En d'autres termes, le paradigme est organisé comme un système à quatre termes, en fonction de trois axes:

- (I) lettres capitales / lettres minuscules
- (II) /d/ initial / /t/ terminal (à quoi on peut ajouter: détermination intrinsèque / périphrastique)
- (III) dissyllabe + féminin / monosyllabe + masculin

Ces corrélations doivent avoir leur correspondant au plan du contenu:

- (I) *présence actuelle + céleste / présence virtuelle + chthonien*
- (II) *disjonction (humain // divin) / médiation (humain U divin)*
- (III) *féminin / masculin*

La catégorie *masculin / féminin* fonctionne, on le voit, à deux niveaux, comme élément de l'expression qui indexe l'existence d'un couplage et comme élément du contenu.

Ces oppositions n'épuisent pas le contenu de la corrélation paradigmatique des termes. Ainsi, compte tenu des analyses précédentes, on peut poser que:

« DAFNÉ » / « sibylle » : : (*deuxième personne + être humain non autochtone + histoire individuelle + reconnaissance virtuelle de la permanence d'une terre*) / (*troisième personne + incarnation anthropomorphe des puissances chthoniennes + histoire collective + reconnaissance virtuelle d'un événement tellurique*).

On ne sait pas plus, en effet, si Dafné connaît l'« ancienne romance » et reconnaît le « TEMPLE » que si la « sibylle » exercera ou non la fonction médiatrice qui lui est normalement dévolue entre le passé et l'avenir et entre la nature et la culture.

La présence de l'interlocutrice d'*Ego*, Dafné, est lexicalisée dans chacune des trois premières strophes (« La connais-tu, DAFNÉ »; « Reconnais-tu », « tes dents »; « ces dieux que tu pleures toujours »). La sibylle n'apparaît qu'en T2: pourtant son rayonnement s'étend sur l'ensemble du poème composé — ainsi que le suggère le titre — de vers sibyllins.

Le réveil du dragon, le retour des dieux, demeurent comme suspendus au silence ou à la parole de la prêtresse endormie. Dafné

elle-même ne *connaîtra* ou ne *reconnaîtra* qu'au jour où la sibylle traduira l'événement tellurique en paroles. La réalisation de la prophétie — si elle a lieu — témoignera de l'isomorphisme du temps cosmique et du temps historique.

La classe des derniers vers de strophe

Fondé sur la position, le parallélisme des vers 04 et 08, d'une part, 11 et 14, d'autre part, est manifeste à d'autres niveaux encore: les derniers vers des quatrains comportent chacun une relative et se rattachent au thème de la répétition régulière et actuelle, en 04, ou non régulière et virtuelle, en 08; ceux des tercets, constitués d'une proposition indépendante introduisent le thème de l'événement — affirmé en nature (11) ou nié en culture (14) — dont on ne sait s'il obéit ou non à une régularité.

La succession de ces quatre vers contribue à la mise en place de la forme diachronique du sonnet:

04	répétition	régulière	
08	répétition	non régulière	qui suppose un événement
11	événement	affirmé	mis en relation avec une répétition régulière
14	événement	nié	qui équivaut à la négation provisoire de la répétition régulière

On perçoit la fonction d'intermédiaire jouée par les vers 08 et 11 des strophes internes du sonnet: ils mettent en relation l'ordre de la répétition et celui de l'événement, c'est-à-dire des termes qui servent à opérer le clivage *anhistoricité* / *historicité* entre le système des quatrains et celui des tercets.

Le rapport de la première et de la dernière strophe

La tension la plus grande se manifeste entre les strophes extrêmes du sonnet. Q1 et T2 possèdent en commun plusieurs éléments qui incitent à tenter une superposition paradigmatique: ils composent la classe des strophes extérieures du sonnet; ils évoquent un personnage anthropomorphe et féminin et renvoient au motif

(lié à la présence de la préposition « sous », 02, 03, 13) de la *parole*. Mais les traits se trouvent systématiquement inversés: au chant (présence de la voix) répété à travers les siècles, correspond le silence (absence de la voix). Par un jeu analogue de symétrie, on ignore, en Q1, si Dafné — être humain non autochtone — perçoit le message intemporel de la nature, alors qu'en T2, on ne sait si, et jusqu'à quand, la sibylle — définie par son appartenance à une terre — s'abstiendra de transformer le souffle naturel en une parole humaine. La mise en parallèle de ces deux strophes permet de poser encore d'autres oppositions corrélatives:

Q1 / T2 : : *dynamisme temporel* + *végétation* + *répétition régulière* / *statisme spatial* + *architecture* + *non-répétition*.

Analyse des rimes

Ayant commencé notre analyse de *Delfica* par l'examen des unités strophiques et de leurs relations deux à deux, nous avons négligé jusqu'ici la question des rimes qu'il convient de considérer dans la perspective de tout le sonnet.

Effectué après l'analyse de l'articulation sémantique des strophes, l'examen du choix des rimes permet de saisir, dans un cas particulier, la manière dont le niveau phonique est exploité à des fins sémantiques. Ce qui frappe, en premier lieu, c'est une recherche de la monotonie qui peut servir d'icône au motif de la régularité répétitive qui exclut le nouveau absolu.

A l'exception de la rime C des vers 09 et 10, les rimes masculines et féminines se distribuent en deux groupes:

- les huit vers des quatrains sont liés par l'assonance en /â/;
- les quatre derniers vers des tercets ont tendance à s'unir en vertu d'une certaine analogie phonique, puisque les rimes féminines et masculines ont en commun de comporter la plus élevée des voyelles nasales ou non nasales: /ê/ et /i/ après la dentale sourde /t/;
- dans dix cas, nous rencontrons une nasale sous le dernier accent, et à six reprises, le vers s'achève par /â/ ou /ê/.

Selon le critère de la rime, on peut diviser le sonnet en trois

parties: huit vers (01-08) + deux vers (09-10) + quatre vers (11-14). Les quatre derniers vers reproduisent la structure des rimes des quatrains: *dEEEd*.

Le distique initial de T1, isolé par la rime, est aussi le seul à comporter l'expression verbale du futur (« reviendront »; « va ramener »). Rappelons que Nerval a cité isolément ces vers inspirés de Virgile dans son article « les Païens de la République, Quintus Aucler », paru en novembre 1851 dans la *Revue de Paris* (article où, soit dit en passant, il est également question de Constantin, de sa conversion, de la IV^e Eglogue de Virgile et des sibylles).

Du point de vue vocalique, la rime C se rattache à l'ordre des quatrains par le trait *voyelle basse* et aux rimes *d* du groupe postérieur par l'absence du trait *nasalisé*. Il s'agit d'une rime masculine; mais seule de son espèce, elle s'achève, comme les féminines, par une consonne.

Notons enfin que « toujours » et « jours », les mots terminaux du distique, réalisent la seule rime en écho du sonnet, bien que, par un effet de renversement d'écho, des paires analogues soient formées par les mots contigus de rime B: dans ce cas, le monosyllabe précède la polysyllabe (« blancs » — « tremblants »; « dents » — « imprudents »).

Un rapport de paronymie renforce encore le lien normal de la rime qui unit des mots de rime *a* et de rime *d*, non contigus: ROMANCE — ReCOMMENCE (01-04); PROphétique — PORTIQUE (11, 14). Si l'on ne s'en tient pas aux limites du mot, on constate une relation de même type entre « IMPRimaient tes DENTS » et « IMPRuDENTS ». A une exception près (*/i/* pour */y/*), le premier mot contient tous les phonèmes du second! On pourrait dire de ce dernier qu'il est la condensation du premier, de la même manière que le second hémistiché de 03 nous est apparu comme l'amplification du mot « sycamore » du vers précédent (02).

Les vers 02, 03 et 04 contiennent tous, à la césure, une syllabe accentuée */m/* + *voyelle* + */ʁ/* (sycOMORE; MYRthe; aMOUR) qui inverse l'ordre */ʁ/* + *voyelle* + */m/* du mot « ROMance » du

premier vers. Nerval se plaît à exprimer des relations sémantiques sous forme d'anagramme: « Amor y Roma » écrit-il ailleurs (I, p. 1291).

Convient-il de rechercher, dans le second quatrain, l'anagramme de « Constantin » — seul nom propre à la rime — dont les nasales se trouvent réparties à l'intérieur des vers 06 et 08?

(06) Et les citrONs amers où s'IMprimaient tes dENts?

(08) Où du dragON vAINcu dort l'ANtique semENCE.

Ce dernier vers contient également les consonnes /k/ (/vẽky/; /ãtyk/); /t/ (/ãtik/) et /s/ (/sãmãs/). Au vers 06 l'occlusive /k/ fait défaut, par contre, les deux dernières syllabes commencent par une dentale comme c'est le cas dans le nom de l'empereur vainqueur du dragon: /tedã/.

Le choix de l'adjectif « amer » qui, occupe les syllabes 05 et 06 du vers 06, ne semble pas indépendant du lien de paronomase qui l'unit à « amour ».

Le poète recourt plusieurs fois au procédé de la rime intérieure qui sert à unir tel vers de quatrain à tel vers de tercet. Ainsi, « toujours » et « jours », (rime C) répondent à la paire de mots « amour » et « toujours » situés à l'intérieur du vers 04, de part et d'autre de la césure. De la même manière, « prophétique » et « portique » font passer la séquence phonique /tik/ de l'intérieur du vers (/ãtik / 08) à la limite terminale (11 et 14). Dans les deux cas, c'est le dernier vers d'un des quatrains qui est concerné.

Le mot « antique » préposé au substantif final du vers 08 est par ailleurs couplé à « ancienne » (01) et à « anciens » (10), ces trois adjectifs étant unis par la position grammaticale et conventionnelle ainsi que par l'étymologie.

Aptes à manifester, au niveau de la chaîne phonique, la circularité explicite au niveau thématique, les effets de symétrie sont perceptibles non seulement à l'échelle de la composition générale, mais à l'intérieur de syntagmes: « ANCienne romANCE » (01), ou de lexies isolées: « SemenCe » (08), mot privilégié qui se referme sur lui-même en même temps qu'il évoque la perspective indéfinie des naissances et des morts.

Plusieurs mots présentent un effet de reduplication de pho-

nème: « sycomore » (/ɔ/); « tremblants » (/ā/ et groupe occlusive + liquide); « toujours » (/u/); « péristyle » (/i/); « cependant » (/ā/); « sibylle » (/i/); « Constantin » (/t/ + voyelle nasale).

Parmi les allitérations notons seulement l'abondance des /R/ dans les tercets (exception faite du vers 12 qui en est dépourvu).

L'interférence du niveau phonique et rythmique et du niveau sémantique est particulièrement sensible aux vers 12 et 13. Le vers 12 ne contient que quatre occlusives (/p/, /d/, /b/, /t/); il obéit à un rythme de type anapestique — à trois temps dont le dernier est accentué:

Cependant la sibylle au visage latin
qu'on retrouve aux hémistiches suivants:

cette ancienne romance (01)
qui toujours recommence (04)
que tu pleures toujours (09)
le sévère portique (14)

soit au second hémistiche du premier et du dernier vers de chaque système de strophes.

Le vers 13 comporte neuf occlusives — en relation avec le sème *discontinuité* — et une seule continue, dans un mot secondaire « sous », contre cinq au vers précédent. Par contraste avec 12 son rythme est pesant. La reduplication de dentales (« EsT enDormie »; « ConsTanTin »), de /k/ (« arC de Constantin »), de groupes syllabiques (ENdORMie; ENcOR) contribue à ralentir l'envol du vers.

Caractérisée par la reprise, au début du second mot, d'une consonne finale précédente, la suite « arC de Constantin » est parente de la séquence du vers 04 « toujouRs Recommence ». La différence porte sur l'opposition *discontinue* / *vibrante* qui, séparant les rimes C et d, souligne la corrélation *événement* / *répétition*.

HORUS ET ANTÉROS

Rappelons les quatre traits déjà retenus qui permettent de définir la paire *Horus-Antéros* par rapport au couple *Myrtho-Delfica*:

- présence d'un nom de divinité masculin en titre;
- évocation d'un épisode de l'« histoire des dieux » dont l'issue n'est pas sans influencer l'histoire humaine;
- nature hétérostathmique des partenaires d'un couple formé d'une mère et d'un fils;
- nature divine du troisième personnage, celui qui se trouve en relation d'adversité par rapport au personnage féminin: Kneph ou Jéhovah.

Horus et *Antéros* recourent au procédé du discours dans le discours: rapporté entre guillemets, en Q2 et T1, le discours d'Isis s'adresse à des interlocuteurs non définis, « vous »; il est encadré par les énoncés de type « historique » (qu'on se réfère à l'emploi de l'aoriste en Q1: « se leva »; « fit »; « brilla ») des strophes extérieures; il contient lui-même au vers 09, l'évocation d'un appel — dont il n'est pas précisé s'il est linguistique — de l'« esprit nouveau »; les quatrains d'*Antéros* se présentent comme une sorte de plaidoyer explicatif du locuteur-héros en réponse à un interlocuteur désigné par le pronom personnel singulier de seconde personne: *Tu*. L'adresse change, dès le vers 09: « Jéhovah » devient à son tour le destinataire du message. On peut hésiter avant d'opter entre deux interprétations possibles: établir entre ces deux discours une relation hypotaxique ou les concevoir comme indépendants et juxtaposés. Un énoncé sans verbe « O, tyrannie » vient à son tour s'inscrire dans le discours d'*Ego* à Jéhovah. Dans la mesure où le locuteur-héros d'*Antéros* parle à la première personne, le temps du discours, de sa parole, coïncide avec le moment zéro du procès de l'énonciation; ce qui n'est pas le cas pour le

discours d'Isis qui est présentée comme une troisième personne.

D'une manière générale et dans les deux sonnets, la relation des termes du couple n'est plus donnée — contrairement à ce qui se passe en II et V — comme celle d'une première et d'une seconde personne: Isis est à la fois objet du discours (Q1; T2) et locuteur (Q2; T1); elle parle du *fil*s à la troisième personne: « l'esprit nouveau m'appelle », tout comme, dans *Antéros*, *Ego* parle de « ma mère Amalécyte ».

Le motif du *couple* joue un rôle prépondérant dans chacune des six premières pièces du recueil. En fonction des personnes grammaticales en jeu, on obtient un groupement par paires des sonnets I à VI qui recouvre celui que nous avons constitué plus haut en vertu d'autres critères: a) relation entre une première et une seconde personne: *Myrtho* et *Delfica*; b) un des termes est une troisième personne: *Horus* et *Antéros*; c) combinaison de a) et de b): *El Desdichado* et *Artémis*.

LA TRIADE PÈRE, MÈRE, FILS

Les acteurs qui forment la triade sont, dans les sonnets III et IV, du type *père* (dans la première version d'*Horus*, à *Louise d'Or Reine*, on lit « Le vieux père » en lieu et place de « Le dieu Kneph »; « Dieu le père » est un équivalent traditionnel de Jéhovah), *mère* (« Isis, la mère »; « ma mère Amalécyte ») et *fil*s (III, 11; IV 12).

Les termes *mère* et *fil*s indiquent ici une position relative sur l'axe des générations et n'impliquent pas nécessairement un rapport de filiation entre le *fil*s et la *mère* ou le *père*. Selon la mythologie, Isis est bien la mère d'*Horus*, mais ce rapport n'est ni précisé dans le texte, ni même suggéré par le contexte du sonnet. D'autre part, le *fil*s est toujours d'un autre sang que le dieu-père.

Mère et *fil*s forment une sorte de couple qui se trouve dans une relation d'adversité par rapport au dieu-père solitaire. Dans *Horus*, la parole est à la mère, qui prend l'initiative de rompre le lien conjugal en répudiant son « époux farouche » pour obéir à l'appel de « l'esprit nouveau ». Dans le monologue d'*Antéros*, la *mère*,

apparaît, au contraire, comme une victime de Jéhovah qui poursuit de sa haine les Amalécites. Le fils, affirme par son geste et dans son discours, la fidélité au lien filial qui l'unit à sa mère.

Le nom du *fils* ne figure pas dans le texte — c'est celui-ci pourtant, nous l'admettons, qui fournit au sonnet son titre — et son identité est définie avant tout par sa filiation paternelle. Horus est présenté comme « l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris », tandis qu'Antéros est situé par rapport à la lignée qui conduit d'Antée — « je suis issu de la race d'Antée » — à son père Dagon, en passant par son aïeul Bélus.

Par rapport à son rival, le dieu solitaire, l'acteur *père*, occupe, sur l'axe vertical *ciel / terre*, tantôt la position inférieure (le dieu des volcans à l'agonie), tantôt le pôle le plus élevé Jéhovah (le dieu tyran). La valorisation négative du terme *père* est indépendante de la position qu'il occupe dans le cosmos: elle dépend tout entière de la relation d'adversité qu'il entretient de manière passive ou active, avec le terme féminin. En III, les deux acteurs masculins adverses — Horus et Kneph — ne se trouvent point affrontés: ils se succèdent comme les moments d'une alternance; leur opposition, que recouvre en partie celle du *jeune* et du *vieux*, se manifeste selon l'axe du temps. Le passage entre ces deux termes discrets est assuré par la *mère*, Isis, qui retrouve, à l'instant où elle répudie le vieil époux farouche, l'ardeur d'autrefois:

Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts.

La rivalité d'Horus et de Kneph est d'ordre amoureux: le nouvel engagement d'Isis (III, 10) a pour corrélat nécessaire la dénonciation du lien conjugal antérieur (III, 03, en particulier).

Dans *Antéros*, la lutte intégrale qui oppose Jéhovah à la race d'Antée suppose toujours la présence simultanée de deux antagonistes, l'un éternel, retiré dans sa transcendance céleste, l'autre cantonné dans la sphère terrestre: l'opposition se marque ici, avant tout, en termes d'espace, selon l'axe de la verticalité.

Disjoints en IV, la terre et le ciel apparaissent conjoints au dernier tercet d'*Horus*; mais la comparaison ne se légitime que si le ciel et la terre conservent la même valeur dans l'expression de leur

conjonction et dans celle de leur disjonction. Il conviendrait, peut-être, d'introduire des degrés sur l'axe cosmique vertical en subdivisant le domaine du bas en *terrestre* et *infernale* et, symétriquement, celui du haut, en *ciel atmosphérique* et *ciel empyrée*.

Le ciel tour à tour lumineux ou irrespirable de *Myrtho* (Q1 et T1), ainsi que le ciel pacifié d'*Horus* (T2) correspondraient au *ciel atmosphérique*. Dans *Antéros*, Jéhovah qui confine les vaincus aux enfers (T1) habiterait, sans que cela soit expressément affirmé, le *ciel empyrée*. Il en irait de même de Dieu, non nommé, dans *Artémis*.

Le rapport de complémentarité de III et de IV, suggéré par la corrélation *Apollon / Vénus* indexée par les titres, se vérifie au niveau du contenu où elle est manifestée par l'opposition *ordre* (*signe + cyclicité du temps*) / *puissance* (*arme, acte + linéarité du temps*) qui recouvre, nous le verrons, celle de la *Gloire* et de la *Liberté*.

L'alternance du *vieux* et du *jeune* — en réalité le caractère alternatif de la succession est reconstruit puisque nous ne saisissons que le moment du *passage* — apparaît dans *Horus*, comme virtuellement préexistante aux acteurs qui la réalisent : elle est l'expression d'un ordre qui transcende les acteurs divins appelés à le manifester dans le temps. La fonction d'*Isis* consiste à *reconnaître* (au double sens du mot : « identifier » — elle a reconnu un signe et entendu un appel et « admettre » — elle choisit le parti d'*Horus*) la cyclicité nécessaire de la vie cosmique et à assurer, par l'adhésion qu'elle accorde à cet ordre, le passage entre les termes discrets de la succession. *Kneph* et *Horus* diffèrent par leur nature : l'un est associé au feu destructeur des volcans (08), l'autre implicitement confondu avec le feu lumineux et fécondant du soleil.

En III, les humains (c'est-à-dire le *nous* qui joue, en 13, le rôle de témoin) assistent en spectateur à une action de portée cosmique qui concerne tous les êtres vivants. Il n'y a, dans ce sonnet, place ni pour *Ego*, ni pour un quelconque héros, ou acteur, humain.

La part narrative, dans *Horus*, est réduite au minimum : l'on perçoit pourtant encore la trame de ces récits folkloriques où, comme dans la légende d'*Œdipe* (Delcourt, 44) ou dans l'« Histoire du Calife Hakem », un nouveau venu conquiert à la fois la

femme et le pouvoir. Horus serait, sur le plan divin, un chevalier Olaf victorieux¹.

Contrairement à ce qui se passe en III, la circularité n'est pas donnée, dans *Antéros*, où elle est encore et toujours à instaurer : tâche assumée par le héros-vengeur qui a la parole :

(04) *Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.*

(14) *Je resème à ses pieds les dents du vieux dragon.*

Pour la race des Cainites, ou pour les descendants d'Antée, la répétition, indéfiniment prolongée, est la condition *sine qua non* du salut. L'activité d'Antéros se déploie bien dans un temps non circulaire, le temps de l'histoire inauguré par l'acte arbitraire et tyrannique de Jéhovah qui, prenant le pouvoir, a provoqué une rupture dans l'ordre intemporel du cosmos, mais elle n'a de sens que par sa visée qui est de « circulariser l'histoire », en d'autres termes, de nier le changement et l'usure inhérents à un devenir temporel.

Une telle analyse nous oblige à repenser la relation de l'acte et de l'ordre. Parmi toutes les actions possibles, nous avons convenu d'appeler actes, celles qui supposaient la libre détermination d'une conscience individuelle. L'indépendance de l'acte par rapport à un ordre séquentiel quelconque n'exclut pas toute espèce de relation de l'acte avec l'ordre cosmique : il est des actes qui détruisent cet ordre — l'acte tyrannique de Jéhovah — d'autres qui tendent à le restaurer — l'acte vengeur d'Antéros, par exemple.

L'analyse de *Delfea* nous a induit à opérer une distinction, dans le domaine de l'ordre, en fonction des dimensions du temps et de l'espace. Il existe un ordre du temps, qui règle les séquences et un ordre spatial, que symbolise l'image du « TEMPLE ». Ces deux ordres n'étant, en définitive, que les faces complémentaires d'un Ordre qui les embrasse tous les deux. De ce point de vue, les deux sous-ordres que nous imaginons, ne sont pas dissociables. De même, l'acte qui scinde le cosmos en pôles antagonistes interrompt,

¹ *Le Chevalier Olaf*, rappelons-le, figure en tête des poésies de Henri Heine traduites par Gérard de Nerval.

du même coup, la succession régulière des moments: il détermine ce qu'on a coutume d'appeler la « chute dans le temps », dans le temps de l'histoire. Dans quelle mesure — c'est la question que pose *Antéros* — un autre acte, libre par définition, l'acte vengeur, est-il apte à réinstaurer l'unité originelle, ou à préserver, du moins, l'univers du chaos et du non-sens.

La confrontation des œuvres en prose et des poèmes de Nerval dépasse le cadre de ce travail. Nous nous contenterons de retenir, en vue d'ultérieures recherches, que si *Horus* peut évoquer le souvenir du premier grand récit du *Voyage en Orient* (conquête simultanée de la femme et du pouvoir, sens de l'heure du destin), *Antéros*, pour sa part, se rattache au même contexte mythique que l'« Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des génies » (race des géants vaincus en conflit avec Jéhovah; descente aux enfers du héros qui tient de ses ancêtres sa vocation et sa puissance).

LE SOUVENIR DES POÈMES DE JEUNESSE

Les sonnets III et IV renvoient à deux sortes de sources. Les nombreux noms propres empruntés à diverses mythologies (d'Égypte, de Grèce ou du Moyen-Orient) n'effacent pas le souvenir d'images qui appartiennent aux premiers essais poétiques de Nerval, composés en partie sur les bancs du collège.

Si on les compare aux poésies de jeunesse — publiées ou demeurées inédites du vivant de l'auteur — pour la plupart inspirées par l'épopée napoléonienne et ce que Nerval appelle « les malheurs de la France », *Horus* et *Antéros* permettent de mesurer les progrès de l'art nervalien en même temps qu'ils témoignent, par-delà les changements de perspective, d'une certaine continuité de l'inspiration. Œuvres sans grand mérite aux yeux de la postérité et de peu de poids pour la gloire du poète, les poésies du début ont pourtant donné à Nerval, écolier et poète, l'occasion de manier un premier noyau d'images et de symboles aptes à servir une méditation sur le temps et sur l'immortalité; autour de ce réseau se cristalliseront plus tard les joyaux des *Chimères*.

L'aventure napoléonienne et la légende qui l'entoure fournissent les éléments d'une « mythologie solaire », où les termes « soleil », « aigle », « lauriers », composent le paradigme de la Gloire. Inspirés par une actualité toute contemporaine — la lutte pour l'indépendance grecque et la résistance espagnole aux troupes françaises lors de l'expédition de 1823 — deux textes du *Livre Premier* des *Poésies diverses* (Gisèle Marie, *Des inédits de Gérard de Nerval*, 1939), *Ipsara, chant grec* et *Chant d'un Espagnol* célèbrent l'attachement à la patrie et à la race. En écho aux poèmes de la Gloire, ils font alterner, dans le *Livre Premier*, le chant de la Liberté et les cris de la Vengeance :

*Pour moi que la gloire inspire,
Jeune ami de la vérité
J'ose à seize ans prendre la lyre,
Et faire entendre un chant de Liberté.
La douleur a pour moi des charmes,
Hélas! Je sais les plaindre, et non les soulager.
Faible enfant, je ne puis que verser quelques larmes,
Homme, peut-être, un jour je saurai les venger...*
(*Ipsara*, p. 30.)

Citons encore ces vers où s'expriment la corrélation sommeil / éveil qui, plus tard, servira à exprimer la pérennité du dragon malgré de périodiques occultations :

*Sur des lauriers la liberté sommeille
Et cesse de nous protéger,
Tyrans, craignez qu'elle ne se réveille
Car ce sera pour nous venger!*
(*Chant d'un Espagnol*, p. 51.)

La quête de la gloire se confond avec le désir d'immortaliser son nom¹ ; le mouvement de revendication libertaire coïncide avec la lutte menée pour assurer la pérennité de la race. Ces deux

¹ *Hélas! dans l'univers, tout passe, tout retombe
Du matin de la vie à la nuit de la tombe!
Nous voyons sans retour nos jours se consumer,
Sans que le flambeau mort puisse se rallumer;*

entreprises complémentaires répondent, l'une et l'autre, à la préoccupation du poète de résister à la puissance néantisante du temps, quels qu'en soient les agents. Sous-jacente à l'épopée impériale se trouve une conception cyclique du temps qui n'est nullement impliquée, à première vue, dans le contexte de la résistance et de la vengeance. Victoire et défaite, exil et retour, ascension et chute, rappellent l'allégorie médiévale de la Roue de Fortune. Victime d'un revers, non d'une faiblesse, Napoléon est vaincu par des ennemis sans mérite: ceux qui l'enchaînent sont des captifs, ceux qui précipitent sa chute, des traîtres ou des lâches qui bénéficient du mouvement même du temps:

Sous d'indignes revers la gloire est étouffée;

[...]

Tes amis d'autrefois viennent de te trahir;

Tu tombes:

[...]

C'est en vain qu'au Destin tu résistes encore,

[...]

(*Poésies complètes, Waterloo*, p. 11.)

Un dieu vient de céder à des forces humaines;

Quels bras l'ont enchaîné? des bras chargés de chaînes.

(*Ibid., l'Etranger à Paris*, p. 17.)

Quels rois m'ont enchaîné? Des rois chargés de chaînes,

Esclaves couronnés plus hautains et plus fiers,

Plus fiers que le guerrier, coupable d'un revers,

Qu'ils suppliaient jadis de leurs bouches hautaines.

(*Des Inédits, Adieux de Napoléon à la France*, p. 24.)

Suite note 1

Tout meurt, et le pouvoir, et le talent lui-même,

Ainsi que le vulgaire, a son heure suprême.

Une idée a pourtant caressé mon orgueil:

Je voudrais qu'un grand nom décorât mon cercueil;

Tout ce qui naît s'éteint, il est vrai; mais la gloire

Ne meurt pas tout entière, et vit dans la mémoire;

[...]

(*Poésies complètes, La Gloire*, p. 88.)

Ailleurs l'empereur qui a « voulu se faire dieu » tombe, victime de la jalousie du ciel ou de celle de l'enfer, jamais il ne succombe à la force d'ennemis humains :

*Et tel fut le destin dont tu tombas victime,
Que l'on ignore encor si, du fond de l'abîme,
Jalouse de ta gloire et croyant la ternir,
La haine de l'Enfer amoncela l'orage...
Ou du trop de grandeur dont tu fis ton partage
Si l'équité du Ciel prétendit te punir!*
(*Poésies complètes, Le Nord*, p. 57.)

Rien de comparable dans les textes consacrés aux héros de la résistance ou de l'indépendance: face à un adversaire humain, ceux-ci choisissent librement d'assumer ou non le seul destin qui puisse être le leur, celui qui les rend solidaires de leur patrie ou de leur race. Si, en dépit de leur valeur, ils succombent c'est en raison de l'inégalité des forces en présence :

*Mais ils frappent en vain, leurs lâches oppresseurs,
Le nombre hélas! prévaut sur la vaillance,
Elle tombe, Ipsara, ta dernière espérance,
Avec tes derniers défenseurs.
O peuple d'Ipsara, peuple grand et terrible!
Qui tombe sous les coups du sort,
Tu peux bien mériter le titre d'invincible
Tu n'es vaincu que par la mort.*
(*Des Inédits, Ipsara*, p. 32.)

*Ah! c'en est fait, tout tombe, tout expire,
Vaine défense! Inutiles efforts!
Ils sont contents! Ils ont l'empire!
Ils règnent sur des tas de morts!*

(*Ibid.*, *Chant d'un Espagnol*, p. 50.)

Le thème de la vengeance, celui de la liberté, ne sont pas étrangers aux textes inspirés par l'épopée napoléonienne, pas plus que celui de la gloire ne l'est de *Chant d'un Espagnol* ou d'*Ipsara*. Placés emblématiquement sous le signe de la gloire ou de la liberté ces deux groupes de textes dépendent en réalité d'un système d'oppositions plus complexe; ils reflètent deux manières complémentaires de penser la relation du destin individuel et du destin collectif

selon que le premier détermine le second ou vice versa: indissociables quand la liberté de chacun dépend de la liberté de tous, la gloire et la liberté semblent incompatibles lorsqu'un seul est la source d'où rejaillit toute gloire sur la collectivité.

Sauveur et génie malfaisant à la fois, Napoléon est un héros mythique, victime du destin, et qui n'a pas su opérer la médiation des termes antinomiques en jeu: gloire et liberté; dieu mortel, il échoue à maintenir l'équilibre entre une double nature, humaine et divine. Les apparentes hésitations du poète, au moment de porter un jugement sur son action, correspondent en fait aux divers points de vue possibles mais ne mettent pas en cause l'admiration pour le « roi des rois », le héros aux ambitions planétaires: l'épopée impériale peut se lire en fonction d'une perspective historique qui la dépasse, ou par rapport au destin exceptionnel de Bonaparte; ainsi s'explique que, sans crainte de se contredire, Nerval ait songé, dans un projet de poème, à juxtaposer la justification — au nom de la liberté — de la chute de l'empereur: « Ce jour où les peuples vaincus enchaînèrent leur vainqueur, ce jour où l'arbre de la liberté que Napoléon voulait renverser, écrasa le conquérant de ses ruines ensanglantées » (*Des Inédits, Éloge nationale*, p. 96) et l'éloge inconditionnel du tyran au nom d'une gloire devenue la valeur suprême: « C'était un despote, Napoléon, mais aussi la gloire régnait avec lui; la gloire, belle encor plus que la liberté! »

Dans un autre texte encore, le poète cherche à surmonter l'opposition *liberté / gloire* en légalisant, pour ainsi dire, le pouvoir discrétionnaire du tyran: pouvoir qui ne découle pas d'un acte d'usurpation mais d'une sorte de pacte implicite en vertu duquel le jeune héros aurait assumé, en échange de leurs libertés, le salut de ceux qui ont laissé la liberté se dégrader en licence.

Presque toujours, les poèmes soulignent avec insistance l'écart infini qui sépare le seigneur glorieux — Napoléon — des autres seigneurs dont la gloire n'illustre pas le règne. Héros-sujet quand il s'agit de Napoléon, le *seigneur* se mue, dans les autres cas, en opposant-traitre.

Chant d'un Espagnol et Ipsara font entendre un accent libertaire:

celui qui défend sa liberté en résistant à l'oppression ne peut compter que sur sa propre action et n'attend pas son salut du destin ou d'une volonté étrangère à l'homme :

*Vengeons-les, vengeons-nous, qu'une foule servile,
Apporte à des Dieux sourds un hommage inutile,
L'encens que nous offrons coule de notre flanc,
Liberté! Liberté! nous t'offrons notre sang.*
(Des Inédits, Ipsara, p. 31.)

Passifs devant l'agression musulmane en Grèce ou agresseurs fanatisés en Espagne, les chrétiens apparaissent dans les deux cas comme les complices de la tyrannie :

*Et vous, Chrétiens, vous restez immobiles,
Ou vous versez quelques pleurs inutiles.
Sur ces héros prêts à périr.
Vous plaignez leur longue souffrance,
Et vous admirez leur vaillance,
Lorsqu'il faudrait les secourir.*

(Ibid., Ipsara, p. 29.)

*L'Odieux fanatisme en sa rage s'écrie :
« Amis, foulons aux pieds ce culte détesté
« Que l'homme malgré nous rend à la vérité
« Massacrez, égorgez, un dieu vous favorise,
« Méritez le grand nom de sauveurs de l'église,
« De nos droits méprisés montrez-vous protecteurs,
« Que tout tombe, pourvu que nous soyons vainqueurs!
Ainsi leur troupe sanguinaire,
Semant la mort et la terreur,
Au nom d'un dieu de paix nous apporte la guerre!*
(Ibid., Chant d'un Espagnol, p. 50.)

Les poèmes de la gloire, ceux de la liberté, développent des thématiques complémentaires qu'avec l'appui de ses lectures le poète pourra hausser au niveau du mythe. Les lectures mythologiques de Nerval ont toujours été intéressées, c'est-à-dire liées avant tout à ses préoccupations de poète. Nerval ne recourt pas à la mythologie en spécialiste de l'histoire des religions, mais en écrivain qui cherche à trouver les éléments d'un langage grâce auquel il puisse élaborer et communiquer ses propres mythes.

Les renvois aux récits mythiques favorisent un art de la concentration et de l'ellipse: le seul nom d'une divinité suffit à actualiser dans la conscience du lecteur de grosses unités de signification. L'utilisation d'éléments empruntés à des contextes narratifs comme unités de signification à l'intérieur d'un discours, dont le déroulement n'obéit pas lui-même aux lois du récit, permet à Nerval de développer un genre poétique particulier qui se distingue à la fois de l'épopée et du lyrisme.

Le récit emprunté à une civilisation, éloignée dans le temps ou dans l'espace, ou le « mythe » spontanément cristallisé dans la conscience collective d'une époque, autour d'un personnage public (homme politique ou vedette, saint homme ou sainte femme) relèvent d'une même « rhétorique des symboles »: le poète peut indifféremment, et en même temps, puiser à ces deux sources les unités constitutives de son propre discours. Toutefois, comparée au renvoi à une actualité récente, la référence à l'histoire des religions semble offrir des garanties plus grandes de généralité et d'universalité. Tout se passe comme si le poète, ayant le choix entre son dialecte natal et la langue nationale, donnait sa préférence à cette dernière dans l'espoir de s'assurer une audience plus étendue dans l'espace et dans le temps. Par l'emprunt qu'il fait de son lexique aux mythologies du passé, il rend manifeste — au niveau de l'expression — le désir inhérent à toute entreprise poétique de dépasser l'ordre de l'événement occasionnel et local, pour accéder à la sphère d'une réalité plus essentielle, indépendante des moments et des lieux. Ce faisant, il ne renonce pas à parler du temps présent, à proposer à ses contemporains des modèles capables d'*informer* les faits quotidiens et les événements de l'histoire moderne, mais il évite le risque d'une lecture ignorante qui méconnaîtrait la fonction poétique du message au profit de la seule fonction référentielle. Le contexte mythique n'a de réalité que verbale, il se présente à la fois comme un code — auquel le poète emprunte les unités constitutives de son message — et comme un référent — ce dont on parle. Parce qu'il court-circuite ainsi code et référent, le poète oblige le lecteur à se mouvoir dans la sphère du langage, à reconnaître la *fonction poétique* du message

qu'il a sous les yeux et à exercer une activité métalinguistique.

Le parti pris du mythe implique une certaine vision du monde et, en particulier, une certaine conception de l'histoire. Dans cette perspective, les événements sont conçus comme réitérables et les personnages qui y sont impliqués, au lieu d'être pensés comme uniques, se présentent comme essentiellement substituables : à cette condition seulement, événements et personnages deviennent, dans l'optique du mythe, intelligibles.

La présence, dans la première version d'*Horus*, à *Louise d'Or Reine*, en lieu et place de l'anonyme « esprit nouveau », du nom de « Napoléon », semble donner raison à ceux qui recherchent, sous le couvert de la mythologie, des allusions plus ou moins voilées aux événements de l'histoire contemporaine : allusions en vertu desquelles le texte prendrait tout son sens.

Il est clair pourtant que les noms propres ne jouissent pas des mêmes propriétés selon qu'ils figurent dans un contexte historique ou dans un contexte mythique. L'histoire est le règne de l'unique : alors Napoléon y est Napoléon ; le mythe suppose les identités multiples : Napoléon, le héros solaire de la légende, c'est Apollon, c'est encore Horus. De la même manière que Jésus-Christ — dans la théologie chrétienne, première et dernière incarnation de Dieu — peut s'identifier, en poésie, avec Icare, Phaéton, Atys, quand il n'est pas associé, par l'intermédiaire de la paronymie qui unit « Iacchus » à « Jésus », au dieu païen de la vigne et de l'ivresse.

La question du mutuel rapport du mythe et de l'histoire — du sens donné et de la quête indéfinie du sens — est au centre de l'œuvre de Nerval comme elle préoccupe son époque partagée entre les promesses d'une civilisation industrielle et laïque du progrès et la nostalgie des certitudes de l'âge d'or religieux.

La variante « Napoléon » a dû surgir spontanément sous la plume de Nerval, tant ce nom est associé aux images déjà anciennes dont il a accompagné la naissance autrefois. Le côté à côté d'un nom moderne et des noms de l'antiquité aurait eu le mérite de tisser le passé récent avec le passé des « origines » : le mythe retrouvait la fraîcheur de l'actualité et l'événement historique s'inscrivait

dans l'épaisseur d'une durée. La suppression du nom de l'empereur coïncide avec l'insertion du sonnet dans un recueil et avec sa publication. Nerval souhaitait vraisemblablement écarter les malentendus d'une interprétation politique et historique dont le premier effet aurait été d'annuler le bénéfice poétique du mélange des époques en transformant le « mythe primitif » en allégorie¹.

Horus et *Antéros* ne renvoient pas à une réalité historique identifiable, pas plus qu'ils ne sont la mise en vers d'une doctrine secrète et hermétique: ils témoignent de l'autonomie et de l'originalité du langage du poète et ne prennent tout leur sens qu'à l'intérieur de l'œuvre de Nerval, où le chaos des événements personnels ou collectifs, le capharnaüm des lectures occultistes ou mythologiques, se transforment en un ensemble cohérent, garant du sens.

¹ Nerval est sensible à la dégradation du mythe en allégorie ainsi qu'en témoigne ce passage tiré de « Quintus Aucler »: « Oui, l'art de la renaissance avait porté un coup mortel à l'ancien dogme et à la sainte austérité de l'Eglise avant que la révolution française en balayât les débris. L'allégorie succédant au mythe primitif, en a fait de même jadis des anciennes religions... » (II, p. 1187.)

HORUS

Empruntant aux poésies de jeunesse des images et des structures mythiques, *Horus* diffère pourtant des premiers textes consacrés à la gloire. Malgré le titre, la figure dominante du sonnet n'est pas le héros solaire, mais Isis, la mère. A peine personnifiée dans les *juvenilia* où elle apparaît surtout comme dévoratrice de héros, la terre se dédouble maintenant en fonction de la corrélation *vie / mort*. Aride, stérile et malfaisante — non anthropomorphe — elle est rattachée à la divinité masculine du dieu père mourant; recouverte de végétation, Nature dispensatrice de vie, elle s'incarne dans la grande déesse mère. Simultanément, la valeur de la cyclicité temporelle s'inverse. Aux yeux de qui désire s'assurer la seule immortalité possible, celle du *nom*, l'alternance fatale des naissances et des morts représente le mal suprême à vaincre. Dans *Horus*, tout autrement, le salut consiste dans la reconnaissance de la *Vie*.

Nerval utilise avec beaucoup de liberté les données que lui fournit la mythologie, il lui arrive même de redéfinir une divinité en lui attribuant une nature et des fonctions qu'elle n'avait pas dans la tradition: il en va ainsi, en particulier, dans les quatrains d'*Horus*, pour le dieu Kneph. On perçoit alors le genre d'interférences qui peuvent se produire entre un savoir mythologique et les exigences d'un langage personnel.

Le syntagme « le dieu Kneph » remplace, dans la version définitive, la variante « le vieux père ». Nerval introduit le nom du dieu égyptien au moment où, au vers 09, il écarte le nom de Napoléon. Obéit-il seulement au souci de rendre plus homogène, au niveau du lexique, le paradigme des acteurs?

Dans *Religions de l'Antiquité*, Creuzer, et, dans la *Partie Mythologique* de la *Biographie universelle*, Parisot, présentent Kneph

comme un dieu primordial qui précède, dans l'histoire des émanations divines, Osiris et Hermès et, à plus forte raison, Horus, l'enfant d'Isis et d'Osiris. Cette situation relative du dieu Kneph sur l'axe du temps a été, semble-t-il, l'élément déterminant dans le choix du poète, c'est aussi le seul trait, apparemment, qu'il conserve de ses origines. Pour le reste, Nerval lui attribue des qualités et des fonctions qui eussent mieux convenu, à première vue, à Typhon, le dieu de la cendre, du sable embrasé et de la poussière qui obscurcit l'horizon, l'ennemi traditionnel du dieu solaire que le poète a évoqué à plusieurs reprises dans son œuvre. En réalité, le portrait du dieu brossé dans le second quatrain d'*Horus* n'emprunte pas ses éléments à la seule mythologie égyptienne. L'époux répudié, le vieillard mourant au pied tors, à l'œil louche, le roi des hivers compose — à l'intérieur d'un nouveau contexte — les anciennes images dispersées des forces qui s'opposent à l'aigle impérial: la terre froide et déserte — associée encore pour Nerval à la mort de sa mère (I, pp. 134-135); la trahison et la perfidie qui ont raison, sur le plan intérieur, de l'empereur conquérant:

*Des glaces, des déserts, voilà donc le domaine,
L'empire que, parti d'une terre lointaine,
Il venait conquérir;
Partout ces monts glacés repoussent l'espérance;
Là va bientôt régner un éternel silence,
C'est là qu'il faut mourir!*
(*Poésies Complètes, La Russie*, p. 7.)

*La gloire de la France est enterrée au Louvre
Avec les martyrs de Juillet!...
Une vieille hideuse à nos yeux l'a tuée,
Vieille à l'œil faux, aux pas tortus,
La Politique enfin, cette prostituée
De tous les trônes absolus!*
(*Ibid., En avant marche!*, p. 173.)

Par un effet de transformation qui témoigne de l'emploi essentiellement combinatoire des unités du langage poétique à quelque niveau qu'elles appartiennent, Kneph, qui incarne les traits de l'opposant au héros solaire des premières poésies, se présente ici plutôt comme l'opposant à la mère, l'« époux farouche » d'Isis.

La gloire de l'« esprit nouveau », ainsi que nous l'avons relevé, s'instaure sans lutte. *Horus* raconte l'histoire d'une succession sans combat et non celle d'une conquête.

En remplaçant « le vieux père » par le « dieu Kneph », le poète améliore sensiblement son texte :

— sans rien perdre de l'information première, puisque le dicu mythologique comporte le trait « premier dont tout émane », il évite la monotonie du parallélisme lexical et positionnel des mots « père » et « mère » (01, 02) ainsi que la répétition de l'adjectif « vieux » (01, 05) ;

— anticipant sur la suite, le nom propre situe, dès le second mot du sonnet, l'action sur le plan divin et dans un contexte égyptien ;

— la succession, étrangère aux mots français, des phonèmes /k/ et /n/ à l'initiale d'un mot et la nature monosyllabique du nom propre contribuent peut-être aussi à renforcer, au niveau phonique, la solitude, manifeste au niveau thématique, du dieu père.

LA COMPOSITION D'HORUS

La composition d'*Horus* repose sur la combinaison de deux groupements bipartites des strophes, selon leur nature, quatrains ou tercets, et selon leur position, extérieure ou intérieure : la corrélation ancien / nouveau vient doubler l'opposition des quatrains et des tercets alors que le changement de plan de l'énoncé (historique en Q1 et T2 ; de discours en Q2 et T1) met en évidence la position relative des strophes extérieures et intérieures.

Horus analyse un moment particulier du temps circulaire ; la cyclicité implique la répétition des séquences et suppose ce qu'on appelle parfois « l'annulation périodique du temps ». Il y a circularité seulement si, à intervalles réguliers, on traverse un moment critique où il s'agit d'assurer le passage entre deux termes discrets : le dernier de la série qui s'achève et le premier de la nouvelle séquence. *Artémis* commence par l'affirmation d'une exacte coïncidence de l'identité de la « Treizième » et de la « première ». Il en va autrement, ici, où le passage entre les deux séquences

— figurées par deux personnes du genre masculin — est assuré par une troisième divinité, féminine cette fois.

Conformément à la fonction dévolue à la déesse, c'est le monologue d'Isis qui garantit la transition du groupe des quatrains à celui des tercets, c'est-à-dire de l'ancien au nouveau. Le rite du passage suppose logiquement deux opérations, de disjonction et de conjonction; elles sont figurées aux vers 03 et 10:

(Isis) *Fît un geste de haine à son époux farouche,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...*

L'ordre dans lequel se succèdent ces deux gestes ne respecte pas la chronologie: la parole d'Isis suit immédiatement le geste de haine (03) qui lui-même est postérieur au geste d'amour (10).

La conjonction avec le nouveau précède-t-elle la disjonction d'avec l'ancien? ou le passage de l'aigle, l'appel de l'esprit nouveau, le choix d'Isis, s'inscrivent-ils au sein de cette durée définie par l'agonie qui se prolonge du dieu Kneph?

Comme si la coexistence du vieillard chthonien et du jeune héros solaire s'avérait contraire à la Vie et à l'ordre de l'univers, Isis réclame que, par une intervention extérieure (07), on mette fin à une agonie qui dure et qui ne semble point comporter de terme par elle-même. La déesse n'est pas le principe lui-même d'un changement dont elle ne prend pas l'initiative: la disjonction d'avec le vieillard est conditionnée par l'appel de l'esprit nouveau et par l'agonie de l'« époux farouche ». Les termes *jeune* et *vieux* existent indépendamment d'Isis, mais c'est à elle qu'il appartient d'assurer la permanence de la vie (grâce à un choix nécessairement disjonctif) et d'affirmer l'identité par le changement.

Des six premiers sonnets, *Horus* est le seul où l'on ne relève aucune coïncidence temporelle entre le procès de l'énoncé et celui de l'énonciation: son contenu, y compris le monologue d'Isis, appartient au passé et est projeté dans une perspective historique. L'emploi des temps met en jeu les corrélations *duratif / non duratif* et *non accompli / accompli*. Les strophes extérieures recourent aux temps du plan historique: imparfait, parfait de l'imparfait, aoriste. Le temps de l'énoncé du premier vers de Q1 et de T2 con-

traste avec les temps des énoncés subséquents des mêmes strophes. L'imparfait du vers initial a pour corrélat, en Q1, l'aoriste; celui des deux vers finals (le plus-que-parfait) du vers 12, premier de T2.

A ce point de vue, Q1 et T2 se répondent symétriquement: à la séquence *durée* + *événement* succède la séquence inverse *événement* + *durée*. Dans la première strophe, le geste d'Isis a pour fonction de conclure, il marque une séparation; dans la dernière, le départ de la Déesse inaugure une ère nouvelle, symbolisée par la conjonction du ciel et des eaux. Relevons en outre que les trois verbes à l'aoriste de Q1 et la forme du plus-que-parfait T2 ont pour sujet Isis ou la Déesse. Le parallélisme des strophes extérieures se précise ainsi en même temps que se dessine, la correspondance qui doit unir, sur le plan sémantique, le premier et les deux derniers énoncés du sonnet, les seuls à impliquer un procès duratif dans le passé.

Le parallélisme de Q1 avec T2 est encore manifeste à l'échelle de l'unité du vers. Vers initiaux et terminaux sont couplés deux à deux: « La Déesse avait fui » répond à « Le dicu Kneph [...] ébranlait » comme *feminin* à *masculin* et comme *accompli* à *non accompli*; le vers 14 renvoie, pour sa part, au vers 04: l'un et l'autre contiennent la dernière proposition introduite par « Et » d'une phrase et, sur le plan sémantique, une double indication lumineuse (« brilla »; « rayonnaient ») et chromatique, située en fin de vers et en rapport avec l'œil (« yeux verts »; « écharpe d'Isis », en fonction de l'isotopie complexe, humaine et cosmique, attribuée au mot « iris »).

L'articulation corrélatrice des strophes intérieures qui opposent, au sein du discours d'Isis, le *vieux* et le *jeune*, le *père* et l'*enfant*, se traduit par le parallélisme des vers extérieurs de strophe: 08 et 11 (derniers de strophe) comportent chacun une définition du dicu introduite par « C'est »; 05 et 09 (premiers de strophe) présentent deux syntagmes unis par un couplage positionnel et grammatical: « il meurt ce vieux pervers » et « l'esprit nouveau m'appelle ». Opposant sur le plan lexical « vieux » et « nouveau », ces deux hémistiches comportent les seules formes duratives des strophes intérieures (« meurt »; « m'appelle »), formes qui contrastent avec

celles de l'accompli: « ont passé » (06); « a déjà passé » (09); « J'ai revêtu » (10).

Dans aucun des six premiers sonnets la discontinuité entre les quatrains et les tercets n'est si peu marquée que dans *Horus* où T1, au lieu d'apparaître comme une reprise, sur un autre plan ou à un autre point de vue, du discours, développe la suite du monologue d'Isis commencé en Q2.

La relation de symétrie des strophes n'exclut pas toute ressemblance entre les strophes de même indice; les strophes impaires, Q1 et T1, ont en commun d'exprimer, en termes de disjonction ou de conjonction, la relation du principe féminin avec le principe masculin, Kneph ou Horus; quant à Q2 et à T2, les strophes paires, elles évoquent, l'une et l'autre, par l'intermédiaire d'un pronom personnel pluriel (« vous »; « nous »), l'existence de tiers, distincts de la triade des acteurs principaux, mais en rapport avec la Déesse. Les pronoms « vous » et « nous » désignent-ils le même groupe de personnes? le contexte, à cet égard, est peu explicite. « Nous » implique nécessairement la classe des êtres dont fait partie le locuteur: il ne peut s'agir que d'humains vivants dont la fonction de spectateurs est toute passive par rapport à l'action en train de se dérouler. Au vers 05, « vous » désigne au contraire des acteurs susceptibles d'intervenir dans le procès en cours, puisque pris à témoins ils sont sollicités, par un double impératif (« attachez », « éteignez »), d'intervenir et de mettre un terme à l'agonie prolongée de Kneph. Liée à celle du monologue et du récit, la corrélation *vous / nous* implique toutefois, à nos yeux, que les pronoms soient dans les deux cas les substituts des mêmes êtres animés et parlants; serait-ce que les humains peuvent agir sur le plan divin? *Vous* se trouve corrélié à la fois avec *nous* — l'emploi de ces deux pronoms pour désigner le même ensemble de personnes permet, dans le cas particulier, de mettre en évidence le changement de plan qui sépare Q2 et T2 (*énoncé de discours / énoncé historique*) — et avec *je*. La présence d'un interlocuteur auquel on adresse une question ou un ordre rhétoriques met en valeur la *fonction émotive* de l'énoncé: les paroles d'Isis sont le prolongement linguistique de son geste.

L'examen de la succession des unités du sonnet dans son rapport avec la succession chronologique des actes suggère deux remarques : a) le discours d'Isis, dont les limites coïncident avec celles des strophes intérieures, en tant qu'événement, sert de référence temporelle : c'est par rapport à lui que se définit un *avant* (la situation en Q1) et un *après* (la situation en T2) ; la comparaison des strophes extérieures permet alors de mesurer la distance parcourue ; b) considéré par rapport à son contenu, le discours oppose bien l'*ancien*, l'univers de Kneph (Q2), et le *nouveau*, l'ère naissante d'Horus (T1), mais au lieu de penser l'*ancien* et le *nouveau* comme les purs termes d'une succession, comme un simple *avant* et un simple *après*, il les confronte, pour ainsi dire, en synchronie : la mort du « vieux pervers » et l'appel de l'« esprit nouveau » sont tous deux exprimés au présent : « il meurt, ce vieux pervers », « l'esprit nouveau m'appelle ».

Les strophes intérieures comportent une réflexion sur le temps : mais, plutôt que de comparer deux moments successifs, elles opposent deux manières de penser l'enchaînement des instants, du passé, du présent et de l'avenir. En Q2, les impératifs du vers 07 concernent la mort définitive, encore à venir de Kneph ; en T1, l'appel de l'esprit nouveau qui a déjà passé se présente comme une invitation à le suivre et suppose, dans un futur plus ou moins imminent, une réponse et une décision de la Déesse.

L'accomplissement des procès *mourir* et *appeler* (lexicalisés au présent en 05 : « meurt » et en 09 : « m'appelle ») coïncide tantôt avec la fin de tout procès (il est mort), tantôt avec l'instauration possible d'un nouveau procès, celui du dialogue ; les vers initiaux de Q2 et de T1 contrastent comme *visée terminale* et *visée initiale*.

Ainsi, dans le quatrain, la déesse demande-t-elle qu'on mette fin à un passé sans avenir, à une durée qui n'est faite que d'accompli et qui exclut par conséquent tout avenir (« Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche ») ; dans le tercet, au contraire, elle annonce une ère nouvelle, une durée vivante, où les instants se suivent, non en vertu d'une nécessité physique, mais en fonction d'une exigence de sens.

Il est frappant que les trois énoncés des vers 09 et 10

09 *L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle,*
 10 *J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...*

se réfèrent tous à l'ordre du langage et du signe: ornithomancie, procès de la communication, geste rituel.

Les trois actes liés à ces trois énoncés se chargent d'une valeur protensive, l'adverbe « déjà » souligne l'urgence qu'il y a à réagir au passage de l'aigle: l'appel suppose une réponse, le geste de la déesse implique une suite, ainsi que le suggèrent encore les trois points, à la fin du vers 10, qui laissent le discours en suspens. Le premier et le dernier des trois énoncés ont un verbe à une forme de l'accompli; « a passé » et « ai revêtu » contrastent avec le présent duratif de l'énoncé central.

La corrélation *communication / non-communication* nous paraît devoir subsumer les oppositions particulières *chthonien / céleste, durée de mort / durée de vie, ancien / nouveau*, exprimées par les divinités rivales, Kneph et Horus.

Bien que désigné par la périphrase l'« esprit nouveau », Horus ne s'oppose pas au « vieux père » comme l'esprit à la matière (on ne verrait pas, au sein d'un dualisme idéaliste, quel rôle attribuer à la grande déesse de la Nature) mais comme la lumière et la transparence du *signe*, qui est à la fois matière et sens, à l'opacité de la *chose* saisie comme un « en soi », en dehors d'un système de relations dont elle tirerait sa valeur.

La relation de communication qui unit Horus à Isis en T1 — la seule strophe où la déesse soit désignée par un pronom de première personne (« me »; « je ») — est explicitée par le verbe « appeler »; on perçoit par contraste, l'absence d'une telle relation entre Kneph et sa divine épouse. Dès la première strophe, le « geste de haine » est un signe infralinguistique dont le sens consiste tout entier dans un refus de la communication qui équivaut à la rupture du contrat conjugal.

Isis ne s'adresse ni à Kneph ni à Horus qui interviennent dans le sonnet en tant que troisièmes personnes, mais elle répond à l'appel de l'« esprit nouveau » tandis qu'elle relègue, autant que faire se peut, par son discours, le dieu des volcans et le roi des hivers dans la sphère sémantique de la *non-personne*. Subissant un

procès de réification, celui-ci devient un pur objet de vision — « le voyez-vous » — défini par les traits d'un physique aussi haïssable que peu généreux auxquels correspondent les aspects d'une terre et d'une nature aride et inféconde: les frimas, les volcans, les hivers.

En tant que troisième personne, le jeune dieu est bien l'objet du discours, mais à un autre niveau, non grammatical, il en est la cause et, s'agissant du geste rituel, le destinataire. Ce qu'Isis nous dit de lui ne l'arrête pas dans une image descriptive qui nous le donnerait à voir, mais le situe au sein d'un réseau de relations interpersonnelles: Horus est encore l'enfant bien aimé d'Hermès et d'Osiris et non, par exemple, le dieu des coteaux et le roi de printemps!

Relégué en deçà du langage, Kneph nous paraît encore incapable de toute action. La circonstance « en tremblant » qu'unit au verbe « ébranlait » un double lien paronymique et lexical, permet de dissocier le sujet grammatical du verbe et l'acteur-sujet: Kneph est, pour ainsi dire, le lieu de l'ébranlement (comme, en 06, sa bouche est celui du passage du souffle): il subit le tremblement *comme un effet de sa vieillesse et de son agonie, avant de le transmettre à l'univers.*

EXAMEN DES STROPHES

Le premier quatrain

Les vers 01 à 04 coïncident chacun avec une proposition indépendante: 01 concerne Kneph dans son rapport avec l'univers et définit une durée (verbe à l'imparfait) au sein de laquelle se manifeste la réaction d'Isis (exprimée à l'aoriste: « alors se leva », 02; « Fit », 03; « brilla », 04).

Les deux premiers vers contiennent chacun le nom d'une divinité. En rapport avec la nature mono- ou dissyllabique de ces noms — « Kneph »; « Isis » — le premier vers se caractérise par un rythme à trois temps de type anapestique, alors que le second présente, dans son premier hémistiche, comme un souvenir de l'iambe.

La présence, au premier vers, d'un nom commun masculin et, au second, de deux noms communs féminins contribue à mettre en évidence l'axe des genres et des sexes impliqué par la corrélation Kneph / Isis. Des deux qualifications, père et époux, mère et épouse, une seule est explicitée dans chaque cas.

Unis par la rime, les vers 02 et 03 présentent deux traits communs: les propositions qui leur correspondent ont Isis pour sujet grammatical; sur le plan phonique, la voyelle la plus basse /u/, située à la rime, a pour corrélat, à la syllabe initiale, la voyelle la plus haute /i/. La reduplication de /i/, au début de 02 (« Isis »), a pour répondant celle de /u/, à la fin de 03 (« époux farouche »).

Le vers 04 jouit d'une importance particulière dans l'économie du premier quatrain, il entretient, à des niveaux différents, des relations avec chacun des vers qui le précèdent. Apparié à 01 par l'intermédiaire d'une rime en écho (« univers »; « verts »), il l'est encore par une certaine parenté de la chaîne phonique: on retrouve dans ces deux alexandrins, séparés par une ou deux positions, les groupes /tr/ et /br/, au début de la cinquième syllabe (« tremblant »; « autrefois ») — et de la septième / huitième syllabe, dans la forme verbale « ébranlait »; « brilla »).

La présence d'un adverbe de temps placé immédiatement avant la césure et devant la forme verbale — « alors / se leva »; « autrefois / brilla » — apparente 04 à 02.

Le rapport qui unit les deux derniers vers est avant tout sémantique. La rupture signifiée par le « geste de haine » du vers 03 (rupture dont la responsabilité n'incombe qu'en partie à la déesse, ainsi que le suggère l'épithète « farouche », c'est-à-dire « non sociable », « non social » appliquée à l'époux) se trouve compensée, pour ainsi dire, par la conjonction vitale opérée, en 04, entre le présent et le passé: conformément à l'emploi déjà relevé (II, 14), l'adjectif « vert » connote le temps des origines, si bien qu'« autrefois » (04) ne désigne pas n'importe quel moment du passé mais se révèle une sorte d'équivalent de « au commencement », « dans sa jeunesse ». Cette coïncidence, dans l'ordre temporel entre une disjonction et une conjonction situe la réflexion dans la perspective du temps circulaire.

Du coup, le contraste des deux premiers vers acquiert une valeur plus précise; il est bien question, en 01, d'une mort, celle de Kneph, mais aussi de celle du cosmos dont l'unité est mise en péril par le dieu tremblant et ébranleur (« ébranler », selon Littré, signifie « communiquer un mouvement d'oscillation », mais aussi « faire chanceler », « mettre en désordre », « rendre peu ferme [...] incertain »). Par son agonie, le dieu Kneph risque de démembrer l'univers bien qu'il n'ait pas, ou plus, sur lui tous les droits (il n'est que le « roi des hivers », le « dieu des volcans »): faut-il interpréter comme une opposition de nombre la rencontre, aux rimes extrêmes du groupe des quatrains, des chaînes phonique « UNivers » et « DEShivers » dont la différence porte sur *un* et sur *des*?

Le mouvement de la déesse « se leva sur sa couche » (02), compris dans le contexte de l'alternance du jour et de la nuit, du *coucher* et de l'*éveil*, exprime la réaction des forces de vie qui, pour préserver l'intégrité de l'univers, condamnent le « vieux père » à disparaître.

Le second quatrain

Le second quatrain confirme, en les explicitant ou en les développant, toutes les implications du premier. Le parallélisme positionnel des vers initiaux (01 et 05), mis en relief par la reprise, à la première syllabe, de « Le », article ou pronom en relation avec Kneph, est exploité au niveau sémantique. Par une sorte d'inversion le « tremblement », simple circonstance en 01, passe pour ainsi dire au premier plan, grâce au rapport métonymique qui l'unit, dans le cas particulier, au verbe « mourir ». En même temps, le dieu, sujet de l'énoncé de 01, devient l'*objet* du discours de la déesse: « le voyez-vous ». Similitudes phoniques et contrastes sémantiques assurent l'articulation des vers contigus (04, 05): « meurt » sert de rime intérieure à « ardeur », tandis que le lien de la rime est renforcé par le parallélisme phonique des syntagmes terminaux: « Ses yeux verts » et « ce vieux pervers ». Le couplage des mots grammaticalement distincts « ardeur » et « meurt »

permet d'imaginer l'existence d'une homologie telle que *chaud / froid* :: *origine / fin* qui se vérifie dans le contexte immédiat du sonnet comme dans celui de l'œuvre de Nerval en général¹.

Par analogie avec les autres exemples du sonnet où, dans un groupe formé d'un substantif et d'un adjectif, ce dernier est toujours postposé, nous attribuons à l'intérieur du syntagme « vieux pervers » — qui tend à former une unité phonico-sémantique en vertu de l'allitération en /v/ — la fonction de substantif à « vieux ».

L'expression « vieux pervers » a le mérite de condenser et d'organiser par avance le portrait de Kneph :

— 06 combine le motif de la vieillesse, qui est l'hiver de la vie, avec celui de la mort, comprise comme épuisement total (« Tous » : complétude; « frimas » : vieillesse; « ont passé » : temps de l'accompli);

— 07 complète l'image de l'*opposant-traître*. Un trait commun — *mal tourné* ou *non droit* — permet de constituer en paradigme les adjectifs « tors » (synonyme de « tordu »), « louche » (c'est-à-dire « dont les yeux n'ont pas la même direction ») et « pervers » (« dont l'âme est tournée vers le mal »);

— enfin, compte tenu d'un effet de chiasme, le dernier vers de la strophe, 08, semble clore la série des doubles qualifications parallèles :

¹ On pourra se reporter, entre autres, à l'« Histoire de la Reine du matin et de Soliman prince des génies », dont voici un extrait : « Je rouvris la pyramide, et j'entrevis la terre. Quel changement ! Le désert... des animaux rachitiques, des plantes rabougries, un soleil pâle et sans chaleur, et çà et là des amas de boue inféconde où se traînaient des reptiles. Soudain un vent glacial et chargé de miasmes infects pénétre dans ma poitrine et la dessèche. Suffoqué, je le rejette, et l'aspire encore pour ne pas mourir. Je ne sais quel poison froid circule dans mes veines; ma vigueur expire, mes jambes fléchissent, la nuit m'environne, un noir frisson s'empare de moi. Le climat de la terre était changé, le sol refroidi ne dégageait plus assez de chaleur pour animer ce qu'il avait fait vivre autrefois. Tel qu'un dauphin enlevé du sein des mers et lancé sur le sable, je sentais mon agonie, et je compris que mon heure était venue... » (II, p. 561.)

- | | | |
|------|------------------|------------------------------|
| (05) | pervers | vieux |
| (06) | | Tous les frimas... ont passé |
| (07) | tors, louche | |
| (08) | dieu des volcans | roi des hivers |

Moins évidente que la correspondance des « frimas » avec les « hivers », l'appartenance du trait *boiteux* (« pied tors ») au même contexte que les « volcans », que postule notre description est attestée en mythologie où, écrit Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 58, p. 238) « il est fréquent que les hommes, nés de la Terre, soient représentés, au moment de l'émergence, comme encore incapables de marcher, ou marchant avec gaucherie ». L'image classique du dieu Vulcain a pu en fournir un modèle à Nerval.

Séparés par une virgule, les hémistiches du vers 07 sont l'un à l'autre comme la reduplication, à peu de chose près, du même message. Isis, s'adressant à un interlocuteur collectif non défini, lui demande de traduire en acte, d'actualiser l'intention que trahit son propre « geste de haine » et de mettre un terme à la survie d'un mort. Le parallélisme des hémistiches est fortement marqué: même structure syntaxique (forme de l'impératif à la deuxième personne du pluriel + « son » + substantif du paradigme corporel + adjectif du paradigme *non droit*). Les formes verbales sont, en outre, apparentées par leur structure phonique: il s'agit de trissyllabes dont la voyelle initiale est reprise (à un degré d'aperture près) après /t/: /ata/; /ete/; la marque de conjugaison est la même dans les deux cas. Au niveau sémantique, les deux énoncés du vers 07 demandent qu'on empêche un dynamisme (marche ou éclat) par nature déjà entravé.

La deuxième strophe, dont l'objet est le dieu mourant, ne comporte, à l'exception de « bouche », que des substantifs masculins. Inversement, le dernier tercet, où domine une vision du monde en rapport avec la Déesse, ne compte qu'un seul masculin, les « cieux », contre six noms féminins.

Le premier tercet

Le discours d'Isis, dans sa seconde partie, celle qui concerne Horus, prend un tour sibyllin: la déesse vaticine, son langage est

celui des signes. Pour résoudre les difficultés d'interprétation que pose la compréhension du premier tercet, nous disposons du contexte des deux quatrains, dont l'analyse est déjà assez avancée; nous connaissons aussi, dans leurs grandes lignes, les modes d'articulations des grandes unités, strophes et groupes de strophes du sonnet.

Il nous paraît commode de commencer notre examen par l'étude du couplage le plus évident, celui qui unit 11 à 08: positionnellement semblables, ces deux vers proposent, à la fin de leur strophe respective, une définition du dieu — Kneph ou Horus — introduite par « C'est »; ils s'achèvent sur un point d'exclamation. Fait remarquable, aussi bien l'une que l'autre, les définitions de Kneph et d'Horus contiennent une référence double, aux « volcans » et aux « hivers », ou à « Hermès » et à « Osiris ».

Les termes de la corrélation « volcans / hivers » se rattachent au paradigme de « pervers » ou à celui de « vieux »; ils peuvent aussi manifester les aspects négatifs du dieu mourant, selon la dimension de l'espace et selon celle du temps. Dans ce même vers 08, les mots « dieu » et « roi » ont à peu près la même valeur celle de « maître suprême ». La variante

« C'est le roi des volcans et le Dieu des hivers! »

témoigne, en effet, en faveur de leur interchangeabilité. Neutralisée à la fin du second quatrain, l'opposition *religieux / politique*, sous-jacente à la corrélation *dieu / roi*, pourrait retrouver une certaine pertinence et justifier le choix des divinités qui président à la naissance de « l'enfant bien-aimé ».

Dans un texte étranger à l'œuvre du poète, que Nerval a sans doute connu et qui semble illustrer un état de la question au siècle dernier, Hermès et Osiris forment couple: ils sont présentés comme l'incarnation de deux concepts essentiels et indissociables de la théocratie égyptienne. On lit, au début du chapitre premier du Livre troisième des *Religions de l'antiquité*, consacré à la « Religion de l'Égypte »:

Tel est le point de vue sous lequel nous devons considérer et la

législation sacerdotale et toute la vie religieuse des anciens Egyptiens. Deux grandes idées y dominent, ou, pour mieux dire, embrassent dans leur vaste sein cet important sujet: *Osiris* et *Hermès*, voilà leurs noms. Le développement de ces deux idées fondamentales nous donnera, d'abord, le vivant modèle du roi par excellence, en nous montrant quel est et quel doit être, dans l'opinion de l'Egyptien, un véritable *Pharaon*; en second lieu, l'idéal du *Prêtre*, ministre de la science et de la religion, dont les profondeurs les plus intimes se révéleront à nos regards dans l'être mystérieux appelé *Hermès*. (pp. 387-388.)

Une telle articulation de l'autorité appartient du reste au langage de notre propre culture ainsi qu'en témoigne un passage de l'« Introduction » aux *Filles du Feu*.

J'entrais comme la foudre au milieu de cette action forcée et cruelle; je rendais l'espérance aux mères et le courage aux pauvres filles, sacrifiées toujours à un devoir, à un Dieu, à la vengeance d'un peuple, à l'honneur ou au profit d'une famille!... car on comprenait bien partout que c'était là l'histoire éternelle des mariages humains. [...] J'étais tenté de sabrer, pour en finir, toute la cour imbécile du roi des rois, avec son espalier de figurants endormis! Le public en eût été charmé; mais il aurait fini par trouver la pièce trop courte, et par réfléchir qu'il lui faut le temps de voir souffrir une princesse, un amant et une reine; de les voir pleurer, s'emporter et répandre un torrent d'injures harmonieuses contre la vieille autorité du prêtre et du souverain. (I, p. 153.)

La double paternité du vers 11 aurait ainsi pour fonction d'exprimer qu'Horus cumule la double souveraineté, religieuse (Hermès) et politique (Osiris). Le parallélisme « dieu », « roi » et « Hermès », « Osiris » serait assuré par la version publiée du sonnet. Une difficulté subsiste pourtant: sur quelle base convient-il d'organiser et d'interpréter le parallélisme ou le chiasme, qui unit « volcans » et « hivers » aux dieux suprêmes de l'Egypte? Le vers 09 entretient des rapports de similitude aussi bien avec le vers 07 qu'avec le vers 06:

— à la manière de 07 il comporte deux propositions parallèles et juxtaposées, occupant chacune un hémistiché, séparées par une virgule, et dont les substantifs sujets, tout comme les verbes dans l'autre cas, ont une attaque vocalique; le parallélisme des

énoncés va de pair avec la réitération d'un même message: « exigence d'une réponse »;

— la ressemblance avec 06 se manifeste sur le plan lexical en vertu de la répétition du verbe « passer » et du lien qui unit la « bouche » à l'acte d'« appeler »: « ont passé par sa bouche »; « a passé », « m'appelle ».

La relation de 09 avec 07 tend à instaurer une homologie du type « pied » / « aigle » : : « œil » / « esprit » dont on ne perçoit pas immédiatement la valeur.

Le rapprochement des vers intérieurs de Q2 avec le vers initial de T1, nous oblige à réinterpréter leur mutuelle relation.

Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche renvoie au second hémistiche de 09 auquel il s'oppose comme *passé / avenir* ou *accompli / non accompli*, mais recèle encore la corrélation principale suivante: *haleine froide / usage linguistique du souffle* qui, dans le contexte du sonnet, prend la forme de *souffle de mort / souffle de vie*. Le vers 06 n'est pas sans rapport avec le premier hémistiche de 09: les frimas hivernaux contrastent avec l'aigle solaire qui ont, les uns et l'autre, déjà *passé*.

Dès lors, les oppositions parallèles « pied tors » / « aigle » et « œil louche » / « esprit nouveau », résultant du parallélisme des hémistiches de 07 et de 09, devraient, par hypothèse, reposer à leur tour sur une relation du type *négation / affirmation*. Si « pied tors » et « œil louche » expriment un dynamisme et un éclat entravés, l'« aigle » doit symboliser un dynamisme libéré de toute entrave et l'« esprit nouveau » désigner une lumière vive: celle du soleil levant, d'Horus.

Les opérateurs de *négation* (contenu inversé) ou d' (contenu posé) des strophes intérieures portent sur l'axe *souffle / dynamisme* ou sur les termes de l'opposition *parole / puissance*; toutefois nous ne pouvons rendre compte de la distribution par paires des traits caractéristiques des dieux rivaux sans associer le domaine de la *lumière* à celui de la *parole*.

Le couple des représentants de la fonction paternelle, « Hermès » et « Osiris », dans lequel nous avons vu l'expression des aspects

Q2, Kneph	contenu inversé	<i>non-puissance</i> « pied tors » « volcans »	<i>non-parole</i> < haleine froide> « œil louche » « hivers »
T1, Horus	contenu posé	« aigle » <i>puissance</i> < ciel>	< appel de l'esprit nouveau> « Horus » < œil solaire> < printemps> ¹

complémentaires de l'autorité — religieux et politique — réitère, au dernier vers du discours d'Isis, la corrélation *parole / puissance*. Toujours selon Creuzer, Hermès est le « Verbe vivant », « génie de la science et de la sagesse supérieures » il représente « la vie intellectuelle personnifiée, et en même temps la réflexion, la pensée, même l'art d'enseigner et celui d'écrire » (ouvrage cité, p. 435), alors qu'Osiris apparaît comme le « principe matériel » de la vie :

Hermès à la tête de chien accompagne Osiris à la tête de taureau, Isis à la tête de génisse ; il est leur fidèle ministre et conseiller. Ceux-ci sont les dieux bons, il est le bon génie ; pendant qu'Isis et Osiris donnent les biens physiques et corporels, Hermès donne les biens spirituels. (*Ibid.*, p. 439.)

La variante

C'est le roi des volcans et le Dieu des hivers !

associe le même avec la même, roi et volcans, dieu et hivers ; elle respecte l'ordre de succession « aigle » → « esprit nouveau », mais elle se trouve dans un rapport de chiasme avec la paire « Hermès », image du prêtre, et « Osiris », symbole du Pharaon. Compte tenu des contraintes de l'expression, on comprend que Nerval ait pu hésiter entre deux inconvénients : sacrifier la lisibilité (qui dépend du parallélisme des paires Hermès-Osiris et

¹ Le vers 10 est interprété comme une image du renouveau de la nature.

dieu-roi) ou l'homogénéité (à l'intérieur du syntagme déterminant-déterminé).

La variante du vers 11 :

C'est mon époux Hermès, et mon frère Osiris

qui oppose un amour conjugal à un amour excluant la possession, s'inscrit sans difficulté dans le cadre de notre hypothèse.

L'« aigle » est l'antonyme du « dieu des volcans »; ces deux termes s'opposent selon la corrélation bien connue du *céleste* et du *chthonien*; l'« esprit nouveau » est aux frimas des hivers comme le *Verbe* au souffle froid du néant et de la mort. Sous-jacente à ces corrélations, *céleste* / *chthonien*, *parole* / *non-parole* se retrouve l'opposition principale qui nous a déjà servi à définir le contraste de T1 avec Q2, *communication* / *non-communication*, qu'on peut récrire, au vu du contexte, sous la forme :

(*nature* U *culture*) / (*nature* // *culture*)

La conciliation de la *nature* et de la *culture* suppose, nous l'avons déjà vu (dans *El Desdichado*, dans *Myrtho* et, par l'absurde, dans *Delfica*) la médiation du *cosmique* et de l'*humain*. Nous le constatons une fois de plus; contrairement à la Nature féconde qu'incarne la déesse-mère Isis, la nature stérile, la terre froide et aride, n'est pas personnifiée.

Au vers médian de T1, l'expression « la robe de Cybèle » (comme en T2 la « conque dorée » et l'« écharpe d'Iris ») est une image, précisément, de la *nature culturalisée*. En elle semblent se combiner une périphrase: le « manteau de la terre » pour la « végétation » et un motif narratif, celui de la *robe de l'épousée*. Nerval a recours, dans un passage du *Voyage en Orient* à la métaphore du *manteau-végétation* associée à la figure de la déesse Cybèle :

Me préservent les chastes Piérides de médire aujourd'hui des monts rocaillieux de la Grèce! ce sont les os puissants de cette vieille mère (la nôtre à tous) que nous foulons d'un pied débile. Ce gazon rare où fleurit la triste anémone rencontre à peine assez de terre pour étendre sur elle un reste de manteau jauni. O Muses! ô Cybèle... Quoi! pas même une broussaille, une touffe d'herbe plus haute indiquant la source voisine!... Hélas! j'oubliais que dans la ville neuve où je viens de passer l'eau pure se vend au verre, et que je n'ai rencontré qu'un porteur de vin. (II, p. 81.)

Dans *Horus*, le mot « robe » est préféré à « manteau », en particulier, sans doute, à cause de son genre qui permet de renforcer la corrélation *féminin / masculin* qui caractérise les contenus respectifs des vers extérieurs et du vers intérieur de T1.

Le motif de la robe est repris plusieurs fois dans l'œuvre de Nerval, on le trouve, en particulier, associé à celui du mariage conçu comme la répétition figurée par des enfants d'un rite ancestral. La robe devient alors le symbole de la pérennité à travers le temps ainsi que cela apparaît dans un passage célèbre de *Sylvie* : elle est l'objet rituel qui, annulant l'espace temporel écoulé, permet d'opérer la médiation du *vieux* et du *jeune* :

Je la suivis, montant rapidement l'escalier de bois qui conduisait à la chambre. — O jeunesse, ô vieillesse saintes ! — qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles ? Le portrait d'un jeune homme du bon vieux temps souriait avec ses yeux noirs et sa bouche rose, dans un ovale au cadre doré, suspendu à la tête du lit rustique. Il portait l'uniforme des gardes-chasse de la maison de Condé ; son attitude à demi martiale, sa figure rose et bienveillante, son front pur sous ses cheveux poudrés, relevaient ce pastel, médiocre peut-être, des grâces de la jeunesse et de la simplicité. Quelque artiste modeste invité aux chasses princières s'était appliqué à le pourtraire de son mieux, ainsi que sa jeune épouse, qu'on voyait dans un autre médaillon, attrayante, maligne, élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans, agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu'elles révèlent au dénouement, lorsqu'apparaît le temple de l'Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques. « O bonne tante, m'écriai-je, que vous étiez jolic ! — Et moi donc ? » dit Sylvie, qui était parvenue à ouvrir le fameux tiroir. Elle y avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis. « Je veux essayer si cela m'ira, dit-elle. Ah ! je vais avoir l'air d'une vieille fée ! »

« La fée des légendes éternellement jeune !... » dis-je en moi-même. (I, pp. 254-255.)

Les habits de nocce sont comme les souvenirs objectivés d'une mémoire collective, ils situent celui et celle qui, dépouillant toute

mémoire et donc toute réalité individuelles, s'en revêt rituellement dans une perspective d'éternité. Sylvie est *la même* que la « bonne vieille qui cuisinait en ce moment » ainsi que le suggère métaphoriquement l'ajustage parfait de la robe d'autrefois à la jeune fille actuelle :

— Et déjà Sylvie avait dégrafé sa robe d'indienne et la laissait tomber à ses pieds. La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta parfaitement sur la taille mince de Sylvie, qui me dit de l'agrafer. (1, p. 255.)

Mais le petit Parisien, le représentant de la civilisation urbaine, moderne, ne peut renoncer à son passé personnel : il ne saurait tenir toute une vie, aux côtés de son amie d'enfance, le rôle que l'oncle de Sylvie, le garde-chasse maintenant décédé, a joué autrefois auprès de la tante... Le simulacre de mariage ne sera pas confirmé. L'émotion particulière qui se dégage de la phrase finale de ce chapitre VI de *Sylvie* naît d'une sorte de suspension de l'éphémère et de l'éternel : « nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été ».

Désignée comme mère en Q1, Isis — la déesse myrionyme — y figure encore comme épouse du dieu Kneph. Les avant-derniers vers des trois premières strophes, 03, 07 et 10, désignent un comportement, effectif ou à tenir, à l'égard de l'un ou de l'autre des dieux masculins. En particulier, le « geste de haine » (03) fait écho à ce qui, au vers 10, ne peut être qu'un geste d'amour :

J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle.

Comme dans l'épisode de *Sylvie*, c'est la femme qui prend l'initiative du rite vestimentaire. Ainsi se vérifie l'hypothèse formulée plus haut, dans le cadre d'une réflexion sur l'économie interne de la triade d'acteurs, selon laquelle la répudiation de l'« époux farouche » a pour corollaire la formation d'un nouveau lien conjugal d'Isis avec Horus.

Distinct du motif du *manteau végétal*, celui de la *robe de l'épousée* peut se combiner pourtant avec lui car l'un et l'autre impliquent une conciliation de l'homme et du cosmos et, par conséquent, une médiation de la culture et de la nature : la terre anthropomorphe

porte un manteau; le temps humain se conforme aux grands rythmes cycliques de la nature.

La dernière strophe

Nous retrouvons en T2 le « plan historique » de l'énoncé; trois propositions indépendantes et parallèles invitent à une lecture « verticale » de la strophe propre à constituer trois paradigmes:

- celui des sujets: « la Déesse »; « la mer »; « les cieux »;
- celui des verbes (ceux-ci sont situés immédiatement avant la césure: « avait fui »; « renvoyait »; « rayonnaient »;
- celui des compléments (dans les trois cas, le syntagme qui occupe le second hémistiché commence par /s/): « sur sa conquête dorée »; « son image adorée »; « sous l'écharpe d'Iris ».

Chacun des vers possède un trait en commun avec chacun des autres vers du tercet et au moins un trait qui le différencie en l'opposant à la paire des deux autres: de manière que la strophe apparaisse une et variée dans ses parties. Le vers 12 se distingue des vers 13 et 14, dont les verbes à l'imparfait commencent par /r/, car il comporte seul une forme de l'accompli (« avait fui »). Par contre, l'identité de la rime et des chaînes syntaxiques finales (adjectif possessif + substantif + adjectif) unissent 12 et 13 qui se distinguent de 14, seul vers de T2 qui s'achève par un nom propre; enfin, c'est au vers 13 de faire, à son tour, figure de cavalier seul: il présente l'unique exemple de complément direct (les compléments de 12 et de 14 sont introduits par une des prépositions de la paire *sur / sous*), de plus, « image adorée » diffère de « conquête dorée » et d'« écharpe d'Iris », caractérisés par la figure sémique *nature* U *culture* qui lui fait défaut. « conquête dorée », « écharpe d'Iris » forment en effet avec « robe de Cybèle » un paradigme que signale, sur le plan rythmique, la présence, dans chaque cas, d'un paroxyton.

L'isolement des rimes en *-dorée* des vers 12 et 13, les seules à finale vocalique de tout le sonnet, est surmontée grâce à la présence de la syllabe /da/ en 11 (« d'Osiris ») et du même squelette consonantique en /d.r/ des deux dernières syllabes du vers 14:

« d'Iris » — le nom de la déesse de l'arc-en-ciel faisant écho à celui du dieu solaire.

Un trait dynamique, de progression, vient conférer à la succession des vers une valeur que les nombreux parallélismes semblaient exclure: la *fuite* de la déesse est comme figurée par la nature des références à Isis, directe en 12 (« la Déesse »), médiate en 13 (« son image »), nulle en 14.

Constatée à l'échelle des grandes unités strophiques, la correspondance de la première et de la dernière strophe est renforcée par un parallélisme, vers à vers, de 12, 13 et 14 avec 02, 03, 04. Toute une série de traits assure le couplage des vers 04 et 14:

- leur position en fin de strophe et en fin de phrase;
- l'emploi, en début de vers de la conjonction « Et », qui sert à introduire la dernière proposition d'une série de trois;
- l'appartenance au même paradigme de la *lumière* des verbes « briller » et « rayonner » dont les formes s'opposent comme *ponctuel* à *duratif* (« brilla » / « rayonnaient »);
- la présence, à la fin du vers, des seules indications chromatiques du sonnet, si toutefois nous rattachons « dorée » (ainsi que nous l'avons fait pour « or », dans *Myrtho*, 04) à la classe des indications de lumière;
- l'image « l'écharpe d'Iris » — périphrase pour « arc-en-ciel » s'oppose à « verts » en fonction de la double corrélation *continu* / *discontinu* et *substantif renvoyant par contiguïté à l'ordre de la couleur* / *adjectif de couleur*;
- la combinaison, dans les deux images, des termes de la corrélation *lumière* / *couleur* (: : « brilla »; « rayonnaient » / « dans ses yeux verts; « sous l'écharpe d'Iris »).

Risquons une hypothèse; le couplage des vers 04 et 14, nous incite à rechercher si la dernière image du sonnet ne recèle pas une métaphore de l'œil. Le poète a pu jouer sur l'ambivalence du mot « iris » qui, en tant que nom commun désigne aussi bien la « pupille » que le météore communément appelé l'« arc-en-ciel » (Littré).

L'emploi qui est fait du mot « Iris », à la fin d'*Horus* met en évidence cette possibilité de va-et-vient métaphorique, habituel-

lement figuré par les divinités de la mythologie entre le cosmos et la figure humaine.

Le lien de paronymie qui unit les deux substantifs désignant le lieu de l'épiphanie lumineuse: «yeux» et «cieux» (plus exactement, à l'intérieur des chaînes phoniques (/zj/ et /sj/), oriente la compréhension du texte dans un même sens; la paronomase est confirmée encore par le caractère monosyllabique de ces deux pluriels (différents par leur valeur de ceux de Q2; contrairement à «cieux» et «yeux», «tous les frimas» et «volcans» expriment une multiplicité), les seuls des strophes extérieures.

A l'éclat et à la couleur discrète des yeux d'une personne (la déesse qui se couche, se lève, agit, sent et parle) succèdent le rayonnement durable et le chromatisme — au sens que Lévi-Strauss (64, pp. 285-286) donne à ce terme — d'un œil impersonnel, d'un œil cosmique, si l'on préfère, qui est l'univers lui-même rendu à sa totalité et à sa transparence.

Le motif de l'œil se retrouve donc à chaque strophe, de manière explicite dans les quatrains, implicite dans les tercets: Q1, «ses yeux verts»; Q2, «son œil louche»; T1, «œil du soleil»; T2, (le dernier vers). Le mot «œil» apparaît tantôt au pluriel (04), tantôt au singulier (07), toujours associé à un adjectif qualificatif postposé et en rapport avec une divinité qui est féminine dans un cas, masculine dans l'autre. Le motif de l'œil est associé à une divinité masculine, «Osiris», ou féminine, «Iris». Enfin, «yeux verts», «œil louche», «Osiris» et «Iris» figurent tous à la fin d'un vers qui, à l'exception de 07, est toujours le dernier d'une strophe.

Ainsi reconstitué, le «paradigme de l'œil» possède une réelle cohérence interne. Toutefois, nos déductions conservent un caractère hypothétique aussi longtemps qu'elles n'ont pas trouvé une vérification dans le cadre du modèle général du sonnet.

Classes de vers et classes de contenus

Plusieurs éléments induisent un couplage des vers de rime e

(12, 13) avec le distique (02, 03) des vers intérieurs de Q1. « Isis, la mère », sujet grammatical des verbes « se leva » (02) et « fit » (03), devient, en T2 — moyennant un jeu de mots — « La Déesse » (12) et « La mer » (13), sujets distincts des formes « avait fui » et « nous renvoyait ».

Le parallélisme des seconds hémistiches renforce encore le couplage :

— phonique, lexical et grammatical qui lie 02 et 12 (« SUR SA Couche » ; « SUR SA Conque ») ; syntaxique de 03 et de 13 : présence d'un syntagme adjectif possessif + substantif à début vocalique + adjectif qualificatif qui met en évidence la corrélation « farouche » / « adorée » : : *disjonction / conjonction*.

Les vers 13, 07 et 10 renvoient au vers 03 ; existe-t-il un lien sémantique, par transitivité, entre le vers 13 et les vers 07 et 10, ou, en termes plus généraux, les avant-derniers vers de strophe forment-ils une classe définissable au plan du contenu ? Trois des propositions en jeu (03, 10, 13) contiennent les seuls compléments de destination du sonnet : « Fit un geste de haine à son époux farouche » ; « J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle... » ; « La mer nous renvoyait son image adorée » ; en 07, le destinataire est obliquement désigné par l'adjectif possessif : « son œil louche », « son pied tors ». A l'exclusion de tout autre, les vers 03, 07, 10 et 13, avant-derniers des strophes du sonnet, ont en commun d'exprimer un procès — de valeur négative ou positive — dont le destinataire est tantôt la victime désignée (en Q1 et en Q2 ; il s'agit de Kneph), tantôt le bénéficiaire (Horus en T1 et nous en T2).

Les vers extérieurs des tercets et le vers initial du sonnet

La relation *divinité-cosmos* exprimée par le vers liminaire où la mort du dieu risque d'entraîner celle de l'univers, se retrouve, à la fin du sonnet, impliquée par le rapport de succession-causalité qui lie la fuite de la déesse (12) à l'image du monde réunifié et pacifié (14).

Au genre près de l'article et du substantif initiaux (« Le dieu » ;

« La Déesse », le vers 12 commence de la même manière que 01. Au dynamisme passif (subi) et disjoncteur du début — le tremblement de Kneph, manifestation d'une agonie, met le cosmos en péril de chute — s'oppose le dynamisme actif (12) et conjonctif (14) de la navigation d'Isis. La fuite de la déesse est aussi une sorte de mort: la Déesse s'occulte, se retire du monde des humains, du monde des « vivants », mais elle assure ainsi la pérennité de la Vie universelle.

L'examen rapide des vers initiaux qui débudent tous par // (article masculin non élidé en 01; pronom personnel « le » en 05, article masculin élidé en 09 et article féminin « la » en 12) confirme la tendance propre à ce sonnet, et plusieurs fois vérifiée, d'établir en contrepoint de la symétrie des strophes un parallélisme des vers.

CONCLUSION

En nous révélant le lieu où concourent nos différentes hypothèses, l'analyse du motif de la *fuite de la déesse* nous aidera à nouer quelques-uns des fils que nous avons jusqu'ici tendus. Ce motif revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Nerval. Il se peut que l'*Ane d'Or* en ait fourni le modèle. Notre poète connaît et cite les deux épisodes qui y ont trait dans le récit d'Apulée.

« Quant à toi, ma fuite sera ta seule punition. » En achevant ces mots, il s'envola dans les airs et disparut. » (Apulée, *Les Métamorphoses*, Livre V, chap. XXIV, p. 63). Le récit de la fuite d'Amour surpris par Psyché rapporte la fin malheureuse d'une union dont la durée était assujettie au respect d'un tabou¹. Dans les *Filles du Feu*, Nerval traduit en le paraphrasant, le passage de la fuite d'Isis. La déesse vient de formuler les conditions de l'immortalité: « Ayant prononcé ces adorables paroles, l'invincible déesse disparaît et se recueille dans sa propre immensité » (I, p. 301), formule étonnante en ce qu'elle équilibre les mou-

¹ L'histoire de Mélusine, l'aventure de Nicolas (II, p. 1050), en fournissent des variantes « retournées ».

vements contradictoires de l'expansion et de l'intériorisation et dont le mérite revient en bonne partie à Nerval, puisque le texte latin porte simplement: « Sic oraculi venerabilis fine prolato numen invictum in se recessit. » (Apulée, *Les Métamorphoses*, Livre XI, chap. VII, p. 144).

Le *Voyage en Orient* fournit une autre version de la fuite d'Isis. L'apparition souriante et aussitôt évanouie de la déesse insaisissable apporte à l'initié le signe de sa déification, en d'autres termes, la promesse de l'immortalité:

« [...] L'aspiration du néophyte vers la divinité, aidée des lectures, des instructions et du jeûne, l'amenait à un tel degré d'enthousiasme qu'il était digne enfin de voir tomber devant lui les voiles sacrés de la déesse. Là, son étonnement était au comble en voyant s'animer cette froide statue dont les traits avaient pris tout à coup la ressemblance de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la plus parfaite.

Au moment où il tendait les bras pour la saisir, elle s'évanouissait dans un nuage de parfums. Les prêtres entraient en grande pompe et l'initié était proclamé pareil aux dieux. Prenant place ensuite au banquet des Sages, il lui était permis de goûter aux mets les plus délicats et de s'enivrer de l'ambrosie terrestre, qui ne manquait pas à ces fêtes. Un seul regret lui était resté, c'était de n'avoir admiré qu'un instant la divine apparition qui avait daigné lui sourire... [...] » (II, p. 224.)

Plongé dans une léthargie artificielle, l'initié accomplit symboliquement un voyage au pays des morts qui se confond avec le pays des origines. Dans ce paradis primitif, il retrouve les traits chéris de la déesse incarnée dans une jeune vierge qui, suprême récompense, lui est destinée:

« [...] Un long sommeil, dû sans doute au suc du lotus exprimé dans sa coupe pendant le festin, permettait aux prêtres de le transporter à quelques lieues de Memphis, au bord du lac célèbre qui porte encore le nom de Karoun (Caron). Une cange le recevait toujours endormi et le transportait dans cette province du Fayoum, oasis délicieuse, qui, aujourd'hui encore, est le pays des roses. Il existait là une vallée profonde, entourée de montagnes en partie, en partie aussi séparée du reste du pays par des abîmes creusés de main d'homme, où les prêtres avaient su réunir les richesses dispersées de la nature entière. Les arbres de l'Inde et de l'Yémen y

mariaient leurs feuillages touffus et leurs fleurs étranges aux plus riches végétations de la terre d'Égypte.

Des animaux apprivoisés donnaient de la vie à cette merveilleuse décoration, et l'initié, déposé là tout endormi sur le gazon, se trouvait à son réveil dans un monde qui semblait la perfection même de la nature créée. [...] Mais quelque chose manquait encore pour animer la solitude. Une femme, une vierge innocente, si jeune, qu'elle semblait elle-même sortir d'un rêve matinal et pur, si belle, qu'en la regardant de plus près on pouvait reconnaître en elle les traits admirables d'Isis entrevus à travers un nuage: telle était la créature divine qui devenait la compagne et la récompense de l'initié triomphant. » (II, pp. 224-225.)

Les récits que nous venons de rapporter brièvement associent le motif de la fuite à l'histoire d'un couple entre les partenaires duquel il existe une certaine disparité. Qu'il s'agisse d'Amour et de Psyché, de la sirène et de Lusignan, d'Isis et de Lucius, de la Déesse et de l'initié, dans chacun de ces couples, celui ou celle qui s'enfuit possède un caractère divin qui fait défaut à l'autre. Dans les récits d'Apulée, dans la légende de Mélusine, la fuite correspond à l'acte par lequel se rompt l'équilibre de deux natures diverses: elle traduit une métamorphose au cours de laquelle l'être divin redevient inaccessible à l'être humain. Dans la version de ce motif du *Voyage en Orient*, la fuite apparaît comme un équivalent de la mort comprise comme une métamorphose et un passage dans l'au-delà.

Sylvie, où le mythe épouse l'allure de l'autobiographie, obligeant ainsi le récit à respecter les exigences de la vraisemblance, comporte un épisode que commande le motif de la fuite: « Adrienne se leva. Développant sa taille élancée, elle nous fit un salut gracieux, et rentra en courant dans le château. » (I, p. 246). L'expression suggère l'image d'un mouvement ascendant d'envol. Exceptionnellement mêlée aux jeux des enfants de la campagne, la jeune fille noble quitte à jamais celui auquel elle vient d'être révélée:

C'était, nous dit-on, la petite-fille de l'un des descendants d'une famille alliée aux anciens rois de France; le sang des Valois coulait dans ses veines. Pour ce jour de fête, on lui avait permis de se

mêler à nos jeux; nous ne devons plus la revoir, car le lendemain elle repartit pour un couvent où elle était pensionnaire. (*Ibid.*)

La fuite, aussitôt, succède à l'apparition; désormais Adrienne est « morte au monde »; hanté par l'image du paradis entrevu, le poète se voit condamné à errer « sur la lisière des saintes demeures »: « Aux vacances de l'année suivante, j'appris que cette belle à peine entrevue était consacrée par sa famille à la vie religieuse » (*ibid.*).

Avant de nous arrêter au rêve d'*Aurélia* qui donne un développement complet et personnel à ce motif, citons sans commentaire quelques passages de l'œuvre de Nerval où les images de la fuite et de l'envol expriment une disjonction:

Voilà mon rêve... et voici mon réveil! Le ciel et la mer sont toujours là; le ciel d'Orient, la mer d'Ionie se donnent chaque matin le saint baiser d'amour; mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés! (II, p. 64.)

Alors elle s'élança, rajeunie des oripeaux qui la couvraient, et son vol se perdit dans le ciel pourpré du lit à colonnes. Mon esprit flottant voulut en vain la suivre: elle avait disparu pour l'éternité. (I, p. 355.)

S'il était vrai, selon l'expression d'un philosophe moderne, que la religion chrétienne n'eût guère plus d'un siècle à vivre encore, — ne faudrait-il pas s'attacher avec larmes et avec prières aux pieds sanglants de ce Christ détaché de l'arbre mystique, à la robe immaculée de cette Vierge mère, — expression suprême de l'alliance antique du ciel et de la terre, — dernier baiser de l'esprit divin qui pleure et qui s'envole! (II, pp. 1187-1188.)

Et voici un fragment du rêve d'*Aurélia*:

La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. « Oh! ne fuis pas! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi! »

Disant ces mots, je marchais péniblement à travers les ronces, comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait, mais je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme. En le relevant, j'eus la persuasion que c'était *le sien*... Je reconnus des traits chéris, et, portant les yeux autour de moi, je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. Des voix disaient: « L'Univers est dans la nuit! » (I, p. 374.)

Le récit de rêve permet d'associer, en préservant leurs propriétés essentielles, narration autobiographique et récit mythique: libéré des contraintes de la vraisemblance, le rêve manifeste une structure non aléatoire: aux yeux de celui qui sait le lire, il transforme la succession vécue des hasards de l'existence où il vient s'inscrire, en un point déterminé, comme événement-message, en figure de destin.

Attachées aux souvenirs de l'enfance, les images de ce chapitre VI trouvent leur sens au sein du langage mythique qui les prend en charge: « Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse » (I, p. 372). La *dame* — respectons l'ambiguïté de sa nature, l'anonymat de rigueur — qui guide le narrateur a les mouvements d'Adrienne et porte la robe de Sylvie: « Alors l'une d'elles se leva et se dirigea vers le jardin [...]. La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant [...] », mais, comme Isis, rendue à son immensité elle disparaît aux regards de son fidèle spectateur: « elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. » (I, pp. 373-374).

Le rêve d'*Aurélia* permet de préciser l'analyse du motif de la *fuite* que nous avons d'abord reconstitué à partir de fragments épars. La fuite est, dans son acte, éloignement rapide par rapport à un lieu de référence et, quant à son résultat, séparation radicale d'avec ce lieu: elle fournit une image équivalente à celle de la « métamorphose », processus continu dont l'accomplissement s'exprime en termes de rupture.

Dans le sonnet *Horus*, la transformation de la « mère » en son homophone « la mer » révèle le sens de la métamorphose dont

la fuite est une image métaphorique. Il s'ensuit que l'éloignement progressif de la déesse mimé par la succession *référence directe*, *médiate* et *référence nulle* (cf. ci-dessus, p. 258) a la même valeur que les oppositions « mère » / « mer » et « yeux verts » / « cosmos-œil » qui réalisent la corrélation sémique *personne* / *non-personne*.

Dans le troisième sonnet des *Chimères*, comme dans le rêve d'*Aurélia*, la fuite est un équivalent de la « cosmicisation ». La « dame » et « Isis » perdent leur aspect anthropomorphe et, en tant que *personnes*, elles sont perdues pour *Ego* ou pour « nous ». Le thème de la *conjonction* accompagne comme un corrélatif nécessaire, dans les deux cas, celui de la *disjonction*, mais tantôt l'accent est mis sur l'une, tantôt sur l'autre.

Les deux textes sont l'un à l'autre comme le négatif au positif; la différence de climat — *nuit* et *mort* ou *vie* et *lumière* — qui caractérise leur contraste dépend en premier lieu d'un changement de perspective identifiable. Dans *Aurélia*, ce qui est en jeu, c'est la relation amoureuse entre *Ego* et la femme (« Je reconnus des traits chéris »), le thème disjonctif succède alors à l'image de la conjonction (celle de la dame avec le cosmos); dans *Horus*, inversement, on commence par l'image de la séparation (d'Isis et de nous) — qui se marque selon l'axe du temps, la forme de l'accompli « avaient fui » indiquant une rupture entre un *avant* et un *après* — et l'on termine sur celle de la totalité cosmique unifiée par la lumière.

Ainsi qu'en témoignent les transformations concomitantes d'*Ego* en « nous », de la « dame » en « Déesse », à l'intérieur de la relation à trois termes (*masculin*, *féminin* et *cosmos*), l'accent s'est déplacé du couple *être humain masculin* - *être humain féminin médiateur* à la paire *être divin féminin* et *médiateur-cosmos*. *Horus* consiste en une méditation sur le destin du monde et non sur le destin individuel d'un homme.

Tout comme la femme, avec laquelle elle se trouve en rapport métonymique de contiguïté, la robe — que le fragment d'*Aurélia* et le sonnet des *Chimères* associent au motif de la fuite — remplit une fonction médiatrice: elle marque la conjonction du *vieux* et du *jeune* (*Aurélia*, *Horus*). En « taffetas changeant » (l'adjectif

« changeant » insiste sur l'appartenance de l'étoffe à l'ordre du continu), la robe de la dame est une variante de la robe en « taffetas flambé » de Sylvie (l'adjectif « flambé » ayant pour fonction de souligner la correspondance ignée de la jeune fille et de la vieille tante « courbée sur le feu de l'âtre »). L'interférence des parterres et des arbres avec les rosaces et les festons de l'étoffe font de la robe de la dame un équivalent de la « robe de Cybèle ». Le dernier vers exprime un procès duratif donné sans référence à un observateur; la totalité cosmique est une figure de ce qui est, pour soi et non relativement, un symbole de l'être.

ANTÉROS

ANALYSE DES STROPHES

Antéros consiste en un discours à la première personne: réponse explicative et autojustificatrice à un « Tu » questionneur dans sa première partie (Q1, Q2), le discours d'Antéros, en même temps qu'il prend en charge le cri de révolte des aïeux: « O tyrannie » se mue, au premier tercet, en une adresse à Jéhovah, « le dieu vainqueur » et acquiert, dès le second, dans la mesure où il ne se situe plus expressément dans le cadre d'un dialogue virtuel, une portée plus générale, celle d'une parole adressée à quiconque est susceptible de l'entendre en quelque temps que ce soit.

Ainsi que nous y oblige l'identité évidente de « Jéhovah » (09) et du « dieu vainqueur » (04), adversaire d'*Ego*, nous devons reconnaître dans le sonnet l'existence de deux interlocuteurs distincts: le *Tu* initial ne peut être « Jéhovah » dont il est question à la troisième personne en 04. Nous nous contenterons de définir cet interlocuteur, à l'intérieur du langage, comme le terme *non subjectif* du dialogue.

Ainsi que dans le sonnet liminaire, le sujet du procès de l'énonciation, *Ego*, est en même temps l'objet du discours: solitaire, isolé des vivants, Antéros communique avec les membres d'une race menacée; aux définitions négatives, au tour implorant ou dubitatif d'*El Desdichado*, font ici écho le cri de la revendication et du défi, l'affirmation orgueilleuse d'une appartenance... fût-ce à la race vaincue.

Tirant de sa remarque un jugement de valeur esthétique, Jeanine Moulin écrit: « Le sonnet (il s'agit de IV) est mieux équilibré que le précédent [...] on ne trouve pas ici l'absence

de transition entre les quatrains et les tercets qui caractérise *Myrtho*, *Horus* et *Delfica*. » (Moulin, 49, p. 40). En effet, la division du texte en unités hiérarchiquement ordonnées (système des strophes, strophe, vers) n'a pas le même rendement fonctionnel dans *Antéros* que dans les autres sonnets du groupe I-VI. Le sentiment de *continuité* vient de ce que le jeu des parallélismes et des symétries formels, au lieu de servir avant tout à instituer des différences, au niveau sémantique, tend plutôt à renforcer les ressemblances. Il en résulte un texte peut-être moins « riche », puisque le poète renonce à multiplier les corrélations sémantiques en jeu, mais plus immédiatement compréhensible, en apparence. L'exploitation moins systématique qu'ailleurs de l'axe paradigmatique a pour corrélat un renforcement proportionnel de l'axe des successions.

En forçant quelque peu la description, on pourrait affirmer des deux quatrains qu'ils sont une variation l'un de l'autre et qu'ils contiennent — à quelques précisions et à quelques développements près — le même message. Le rapport des groupes de strophes suggère une remarque analogue, même si leur articulation implique l'existence de contrastes pertinents au niveau du contenu: le changement d'adresse et de nature du discours, par exemple.

Les quatrains

A l'intérieur du groupe des quatrains le poète exploite, comme il l'a fait pour d'autres sonnets, les deux types de relations — parallélisme et symétrie — que favorise une disposition régulière des rimes (*abba*; *abba*); mais le lien entre la première et la seconde strophe s'établit encore au moyen d'un groupe de trois vers disposés excentriquement à l'intérieur du groupe.

La correspondance vers à vers des deux premières strophes est assurée, de cas en cas, par des traits relevant de niveaux différents: la mise en parallèle de ces deux vers révèle la nature de la « rage » d'*Ego*, à la fois vengeresse et inspirée (c'est-à-dire, non liée à une circonstance particulière de sa seule histoire personnelle).

Chacun de ces vers initiaux de strophe présente le discours comme une réponse à un interlocuteur actif et questionneur. De ce point de vue, l'adverbe « oui » (05) « qui répond à une interrogation non accompagnée de négation » joue le même rôle que le syntagme liminaire « Tu demandes pourquoi » auquel il fait écho; — le couple des vers 02 et 06 est à la paire précédente, 01 et 05, référée à un état d'âme, comme le *physique* est au *psychique*: 02 et 06 contiennent l'un et l'autre deux substantifs du paradigme de la *tête* qui se trouvent mis dans un rapport de contiguïté *naturelle* (« col » et « tête ») ou *instaurée* et *culturelle* (« front » et « lèvres »); — le lien de 03 avec 07 paraît plus lâche; plusieurs traits, pourtant, indexent l'existence d'un couplage: la rime, particulièrement riche, la présence d'un nom propre dissyllabe à début vocalique (« Antée »; « Abel ») placé à la fin du second ou du premier hémistiché; au début des deux vers terminaux 04 et 08, on rencontre le pronom personnel sujet de première personne « Je » (élide ou non). Le parallélisme de ces vers précise la nature du conflit qui oppose *Ego* au « dieu vainqueur » (04) en le situant dans la perspective d'un certain Caïnisme (08). Nous y reviendrons.

Les effets de symétrie, pour leur part, assurent la fermeture du groupe des quatrains. Le vers 08 renvoie au vers initial en vertu du lien de paronomase qui unit « RAGE au CŒUR » et « implaCABLE RouGEUR », lien confirmé par la position syntaxique de « rage » et de « rougeur » (compléments d'objet direct des deux formes « J'ai » du sonnet) et qu'eût renforcé encore l'absence d'inversion, si la <rougeur de Caïn> avait été le reflet visible et l'écho phonique de la « rage au cœur ».

Le vers 05 reprend, selon une visée historique la relation *Ego* — dieu vainqueur » exprimée en 04 et symbolisée par la complémentarité des mots de la rime de ces vers, extérieurs de strophe et contigus. Les dissyllabes déverbaux, « vainqueur » et « Vengeur », formés à l'aide du même suffixe et unis par l'analogie de la première syllabe (/v/ + voyelle nasalisée).

Liés par la rime, les vers extérieurs de quatrains composent le paradigme du vengeur. Leur succession demeure lisible —

moyennant une certaine perte d'information — même si l'on fait abstraction des vers intérieurs :

- (01) *Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur*
- (04) *Je retourne les dards contre le dieu vainqueur*
- (05) *Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur*
- (08) *J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur !*

Les vers intérieurs, pour leur part, jouissent d'une moins grande autonomie que les énoncés extérieurs dans la dépendance desquels ils se trouvent. Les vers symétriques, 02 et 07, sont caractérisés par l'absence du *verbum finitum* lequel se trouve dans le vers précédent, 01, ou suivant, 08. L'isolement relatif de la paire 01-02, grammaticalement possible, est attesté encore par le point-virgule qui sépare le premier distique du second, en Q1.

Si les deux substantifs, « col » et « tête », rattachent le vers 02 à 06 (« front », « lèvre »), ses deux adjectifs l'unissent à 07 en vertu de la corrélation *absence (de résistance ou de chromatisme) / présence (de résistance ou de chromatisme)* : « flexible » ; « pâleur » / « indomptée » ; « ensanglanté ».

Les mots « indomptée » et « ensanglantée » forment une rime grammaticale, ils appartiennent au distique initial (terminal) du premier (dernier) quatrain : 01-02 et 07-08 s'opposent selon la corrélation *dynamisme / chromatisme* ; par rapport à « flexible » et à « pâleur » (qui indiquent une qualité permanente liée à la nature d'*Ego*), ils désignent une qualité acquise au cours d'un événement impliquant une relation avec autrui (« Jéhovah » ou « Caïn ») ; placés à la fin du vers, ils entretiennent un rapport sémantique avec les syntagmes qui concluent le vers précédent — « tête indomptée », « rage au cœur » — ou suivant — « ensanglantée », « rougeur ».

Contrairement aux vers 05 et 06 qui forment groupe (« la relation au Vengeur »), les vers 03 et 04 contiennent deux propositions distinctes. Le dernier vers de Q1, en particulier, fait figure d'isolé dans l'économie des quatrains : seul il désigne un acte dont *Ego* serait le sujet : il annonce par là le contenu des tercets et, plus spécialement, de T2, dont le vers 14 se trouve couplé avec lui.

Le vers 03 explique en la ramenant à une cause héréditaire (en quoi ce vers anticipe sur le premier distique de Q2) la double propriété d'Antéros énoncée au vers 02: la paire d'adjectifs « flexible » et « indomptée » appartient à la définition d'Antée, le titan dont la chute conditionne la résurgence, qu'on peut obliger à plier, mais non à se soumettre.

« Antée » et « le Vengeur », dans la postérité desquels se situe *Ego*, ne se confondent pas. De sa double ascendance, *Ego* tient pour une part un « col flexible » et une « tête indomptée », pour l'autre l'inspiration et la marque; la filiation naturelle a pour corrélat une filiation spirituelle. Le nom du fils contient un rappel — phonique ou sémantique — du nom des pères. Le nom propre choisi, en raison de sa connotation vénusienne, pour fournir le titre du sonnet, « Antéros », contient « Antée » (« race d'Antée ») (03) fournit, à une voyelle et à une consonne près, l'anagramme d'« Antéros »; parfois le second fils de Vénus est défini comme un dieu vengeur, le vengeur des amours délaissées.

La corrélation thématique « Antée » / « Vengeur » a pour contrepartie formelle, la correspondance des vers 03 et 05, symétriquement disposés par rapport au vers 04 qui désigne le premier agresseur, celui qui trouvera un nom au vers 09. Tout comme « dieu vainqueur », « Antée » et « Vengeur » figurent à la rime; 03 et 05 sont les seuls vers à contenir la forme « je suis » qui sert à situer le solitaire *Ego* par rapport à un groupe, « la race » ou « ceux-là »¹.

Le groupe de ces trois vers s'inscrit asymétriquement dans l'économie des quatrains. Sa situation excentrique par rapport aux deux strophes attire l'attention du lecteur sur la non-simili-

¹ On évitera le contresens commis par J. Moulin lorsqu'elle identifie, dans son commentaire, « le Vengeur » avec Jéhovah, dieu vengeur, que l'on rencontre ailleurs chez Nerval: « *Le vengeur*: le dieu vengeur hait Antéros comme il hait Caïn qui défend sa cause dans le *Voyage en Orient* » (Moulin 49, p. 40). — S'adressant à Adoniram, Tubal Kaïn, lui enjoint, en effet, d'assumer sa destinée: « [...] porte-la d'un front imperturbable, et que le Dieu vengeur soit atterré de ta constance. » (II, p. 563.)

tude des relations *Ego* - « dieu vainqueur » et « Caïn » - « Abel » : si les termes de l'une s'excluent, on découvre entre ceux de l'autre une secrète solidarité.

La distinction entre une *hérédité raciale* et un *héritage de haine* ou de *vengeance*, nous aidera à dégager et à comprendre un des traits essentiels d'Antéros : le caractère double de sa nature. Lié comme tous les vers de rime *A* au motif de la vengeance, le vers liminaire désigne *Ego* en tant que *sujet* d'une relation d'agressivité, alors que le second — qui explicite le caractère essentiel de la nature du géant chthonien — le pose comme l'*objet*, ou le *patient*, d'une même relation. L'articulation des deux derniers vers du système des quatrains est fondée sur la même corrélation dont elle présente les termes dans un ordre inversé : d'abord le patient, Abel, puis l'agent, Caïn.

L'esprit de vengeance qui anime Antéros relève d'une exigence de liberté et d'une volonté de survie (nous retrouvons le contexte de *Chant d'un Espagnol* et d'*Ipsara*). Sa rage est réparatrice : conformément à l'étymologie du verbe « venger », elle traduit le désir de « réparer une injustice ». Victime, objet de malédiction, résistant plutôt que rebelle, il n'a pas pris l'initiative du conflit qui l'oppose à Jéhovah : il ne fait que *retourner les dards*. Les dernières images du sonnet illustrent le caractère foncièrement défensif de la lutte d'Antéros : en protégeant sa mère, en ressemant les dents du dragon, il sauve de l'extermination une race menacée par le pouvoir discrétionnaire d'un dieu tyrannique.

Pour l'essentiel nous retrouvons, sous une forme condensée, le mythe de Caïn tel que le développe Nerval au chapitre « Le Monde souterrain » de l'« Histoire de la Reine du Matin et de Soliman ». Caïn y est présenté lui aussi comme la victime d'un acte d'usurpation ; dans une note, Nerval rappelle qu'Adonai le « dieu jaloux » qui repousse « le génie inventif et fécond » n'était, à l'origine, qu'un Elohim parmi d'autres : « Dans le système des traditions persanes, Adonai ou Jéhovah (le dieu des Hébreux) n'était que l'un des *Eloims*. » Contrairement à Satan, le fils d'Héva et d'Eblis n'obéit pas à une vocation du néant : sorte de Prométhée opposé à un dieu tyrannique et impuissant, il est,

au contraire, l'archétype de tous les créateurs¹. L'assassinat d'Abel est un accident dont la responsabilité est rejetée sur le dieu céleste qui, par son injustice, sa jalousie oppressive, en est la cause indirecte mais première. L'interjection « hélas » qui figure aussi bien dans le texte du *Voyage* (II, p. 557) que dans le sonnet IV, est l'expression d'un regret: sans le vouloir, Caïn a fait le jeu de son adversaire; en tuant son frère, il a sanctionné, au niveau des rapports humains, la rupture introduite dans le cosmos par le céleste usurpateur. *Ego-Antéros* ne se confond pas, dans l'économie du sonnet, avec Caïn. A la différence du récit en prose qui rend l'opposition *assassin / victime* par deux acteurs, le texte poétique ne propose pour les deux acteurs qu'une seule hypostase. La solidarité des deux frères, face à un commun ennemi, déjà connotée par l'interjection « hélas », trouve ainsi son expression la moins équivoque.

Les tercets

Les tercets s'inscrivent dans le prolongement direct des quatrains. Reprenant le contenu du vers 04, ils développent le thème du conflit qui oppose le dieu unique à la race d'origine divine dont *Ego* est, parmi les vivants, l'unique représentant mâle. Les vers 09 et 14, qui limitent le système des tercets, correspondent respectivement au second et au premier hémistiche de 04:

— en 09, le mot « vaincu » et le nom du Tyran font écho à la désignation périphrastique de Jéhovah, « le dieu vainqueur » de Q1;

— les formes verbales des vers 04 et 14 (les seules à succéder immédiatement au pronom personnel sujet non éliidé, « Je », placé en tête du vers) comportent le préfixe *re-* et ont, pour complément d'objet direct, un substantif monosyllabique masculin pluriel commençant par /d/ et s'achevant — comme le mot de la rime correspondante — par /ʁ/ ou par une voyelle nasalisée. Le préfixe *re-* souligne le motif de la répétition ou de la circularité

¹ Sur « Le mythe du créateur et de la création », voir Schaeffer, 67.

déjà lexicalisé dans le radical des verbes « tourner », et « semer » (en raison de la contiguïté avec le cycle des saisons)¹.

Les tercets dissipent toute ambiguïté quant aux fonctions respectives des termes antagonistes: Bélus, Dagon, *Ego*, sont les victimes d'une agression. L'indication de lieu « du fond des enfers » (10) introduit la dimension cosmique demeurée implicite dans les quatrains (Antée est le fils de la Terre) et apporte une double précision:

— les ancêtres vaincus sont relégués dans un au-delà chtonien; ils appartiennent au monde des morts: c'est en quoi ils sont vaincus tandis qu'*Ego* ne l'est point encore;

— la disjonction *dieu du monothéisme juif* (« Jéhovah ») / *dieux du polythéisme païen* (« Baal » ou « Bélus ») est la désignation coutumière des « faux dieux »; « Dagon » est une divinité des Philistins) s'opère selon un axe vertical.

Par opposition à la race des vaincus, Jéhovah est projeté implicitement dans un au-delà céleste. Défini par rapport aux vaincus dont il est le tyran, le dieu vainqueur, à l'opposé d'« Antée », de « Bélus » ou du « Vengeur », n'a nulle part dans le texte visage ou comportement humain: absence de trait physique, silence qui connotent ce qu'on pourrait appeler sa « transcendance ».

On reconnaît dans les tercets le procédé qui consiste à choisir un interlocuteur fictif pour se faire entendre indirectement du véritable destinataire du message: le discours perd ici le ton passionné qu'il avait dans les quatrains pour assumer une allure plus objective et descriptive; le cri de révolte est une parole au second degré, une citation qui, par son contenu même, « O tyrannie! » vise davantage un état de fait qu'une personne.

Si les quatrains insistent sur la fonction vengeresse d'*Ego* — les vers extérieurs formant le paradigme du Vengeur — les tercets,

¹ Notons encore l'allitération en /d/ qui unit les pluriels « dards » et « dents » aux singuliers, compléments du verbe ou du nom « dieu » et « dragon ».

pour leur part, mettent en valeur avant tout sa fonction conservatrice et protectrice: telle est encore la distance sémantique exprimée par la corrélation *retourner les dards / ressemer les dents* qui sous-tend l'opposition *guerre / agriculture* ou *activité de mort / activité de vie*. De sorte que la dualité d'Antéros, perceptible à l'intérieur des quatrains déjà, sert à créer la tension sémantique des deux groupes de strophes du sonnet.

La corrélation *hérédité raciale / héritage spirituel* qui doublait l'opposition *agressé / agresseur* se retrouve également dans les tercets. C'est du moins ce que suggère la mise en parallèle de 11 et 12, respectivement, avec 03 et 06. Alors que les vers 03 et 11 mentionnent les ascendants d'*Ego*, le premier d'une race (« Antée ») ou le « dernier » (« Bélus » ou « Dagon », l'aïeul ou le père), la paire d'alexandrins 06 et 12, évoque une action passée (l'accompli est marqué par le recours aux formes composées, les seules du sonnet) dont Antéros a été autrefois l'objet et qui a eu pour sujet le père spirituel — « le Vengeur » — ou l'ensemble des ancêtres, désigné par le pronom personnel de troisième personne pluriel « Ils ».

Attestée au niveau du contenu, cette correspondance est encore indexée par la reprise anaphorique du même syntagme « C'est » (03, 11) ou « Il(s) m' » + forme du parfait (06, 12). Dans ces deux cas on observe le passage d'un terme unique à une pluralité de termes: « Antée » / « Bélus » ou « Dagon »; « le Vengeur » / « Ils ».

Les couplages des vers 11 et 12 avec 03 et 06 nous permettent de poser l'homologie:

T1 / T2 : : « Antée » / « Vengeur ».

En effet, Dagon ou Bélus, à la façon d'*Ego*-Antée, a « sur un col flexible une tête indomptée »; vaincu, c'est-à-dire projeté vers la zone la plus basse du cosmos, il demeure insoumis, il crie à l'injustice. La triple immersion dans les eaux du Cocyte qualifie *Ego* pour assumer celle des activités complémentaires de la fonction *vengeur* — renverser l'opresseur (04 et le symbole guerrier du *dard*); défendre l'opprimé (13 et 14, et la métaphore agricole des *dents* semées) — dont le but est d'assurer la durée de

la race et de transmettre son génie. En semant aux pieds de sa mère les « dents du vieux dragon », Antéros accomplit, sur un plan culturel, un acte métaphorique de procréation. Si une telle interprétation se révèle pertinente, l'image développée en 13 et 14 concilie les perspectives contraires de l'autochtonie et de la reproduction bissexuée. Dans le cadre de notre sonnet, cette dernière corrélation est homologue à celle du temps *réversible de la nature* et du temps *irréversible de l'histoire*.

L'histoire apparaît comme le résultat d'une disjonction, d'une rupture au sein d'une totalité originelle, cosmique ou sociale: tantôt l'acte d'usurpation du dieu solitaire abolit la sainte correspondance du ciel et de la terre; tantôt le crime de Caïn met fin à la solidarité du frère avec le frère. La vocation d'Antéros, son destin si l'on préfère, consiste à agir à l'intérieur du temps linéaire de l'histoire dans l'espoir de lui imprimer une allure circulaire: vaincu, il se redresse, il venge; il tente d'identifier le dernier avec le premier; il « retourne », il « resseme », cherchant ainsi à instaurer une répétition.

Selon un schéma déjà rencontré ailleurs, la dernière strophe tend à concilier les pôles de l'opposition *monde des morts* / *monde des vivants* qui sert à articuler T1 (où acteurs et lieux appartiennent à l'au-delà) avec T2 (où *Ego* apparaît comme un héros médiateur). La corrélation (*mort* / *vie*) / (*mort* U *vie*) rend compte de l'opposition T1 / T2 et fournit le *sens* de la transformation diachronique des contenus.

Les vers extérieurs du dernier tercet

Les énoncés des vers extérieurs de la dernière strophe entretiennent un évident rapport de complémentarité. Ils expriment un procès dont *Ego* vivant et les ancêtres morts remplissent alternativement les fonctions de sujet et d'objet. Il s'agit d'établir, dans l'espace, une contiguïté avec un troisième terme (grammaticalement, le complément de lieu: « dans les eaux du Cocyte »; « à ses pieds ») et, dans le temps, d'assurer une répétition (« Ils m'ont plongé trois fois »; « Je resseme »).

La mise en communication des vivants et des morts semble avoir pour corrélat la conciliation de l'ordre cosmique avec l'ordre humain: les défunts à figure anthropomorphe (tels sont, sans doute, ceux que désigne le pronom « Ils » et qui, venant après les noms propres de « Bélus » et de « Dagon », sont sujets du verbe « plonger ») naturalisent *Ego* en l'immergeant dans les eaux infernales; *Ego* vivant humanise les dents du dragon (représentation non anthropomorphe des ancêtres) en les semant aux pieds de la mère.

Protagonistes du procès		Temps	Espace (complément de lieu)
ancêtres	Ego		
sujet anthropomorphe	objet (médiatisé)	répétition accomplie	monde des morts, référence cosmique
objet non anthropomorphe	sujet (non médiateur)	répétition en cours	monde des vivants, référence humaine

Les vers 12 et 14 concernent l'un et l'autre une *renaissance*, et mettent en jeu, sous les espèces du sujet grammatical, de l'objet direct et du complément de lieu, les trois termes de toute génération bissexuée: le père, l'enfant et la mère. Cette trinité fonctionnelle reproduit, à un autre niveau, la trinité d'acteurs expressément désignés dans le groupe de vers 11-14 qu'isolent les rimes *D* et *e* disposées selon le schéma des quatrains: *DeeD*, et où le locuteur-fils évoque son « père Dagon » (11) et sa « mère Amalécite » (13).

La seconde naissance d'*Ego*-Antéros, survenue aux enfers, conditionne le réveil dans le monde des vivants du « vieux dragon ». Réenfanté rituellement (« trois fois ») par les ancêtres anthropomorphes, *Ego* assure à son tour la fonction paternelle par rapport au génie ancestral qu'il réactualise. Grâce à la double fonction de l'acteur *mère* qui, conformément à sa constante représentation dans l'univers nervalien, est à la fois mère et épouse, et à l'inter-

version des fonctions paternelles de sujet et filiales d'objet direct, la circularité est assurée au sein même du système bissexué de la reproduction.

Dans le dernier « quatrain » les mots de rime *D*, masculine, renvoient à la fonction paternelle, ceux de rime *e*, féminine, à la fonction maternelle. Une relation d'homologie unit les derniers substantifs de ces vers: « Dagon » / « dragon » : : « Amalécyte » / « Cocyte » : : *fonction parentale anthropomorphe* / *fonction parentale non anthropomorphe*.

On saisit désormais l'efficacité, au niveau du contenu, du rapport de paronomase qui unit « Dagon » à « dragon » et de l'introduction d'un « y » dans le nom des Amalécites qui souligne, sur le plan graphique, la correspondance de la mère avec le « Cocyte ».

Père et mère d'*Ego* évoquent le thème de la race vaincue par le dieu solitaire du monothéisme juif. La « mère Amalécyte », désignée par son appartenance à un peuple, se rattache, selon d'Herbelot, « à la race supérieure des géants », en d'autres termes, à la race d'Antée: « les Musulmans donnent le nom d'Amalécite ou Amalecah, aux Géants qui habitaient la Palestine ou terre de Chanaan, lorsque les Israélites en prirent possession, et ils les confondent entièrement avec les Philistins » (*Bibliothèque orientale*, article *Amlak* & *Amlik*). Le père, Dagon, est un dieu de ce même groupe ethnique chassé de Terre Sainte par le « peuple élu de Dieu ».

Toute résistance à l'usure du temps se traduit par une victoire remportée contre la volonté exterminatrice du dieu jaloux. Il en va ainsi dans l'« Histoire de la Reine du Matin » où Jéhovah cherche en vain à éteindre la postérité de Caïn:

« [...] Tu sais le reste; mais ce que tu ignores, c'est que la réprobation d'Adonai, me condamnant à la stérilité, donnait pour épouse au jeune Habel notre sœur Aclinia dont j'étais aimé. De là provint la première lutte des djinns ou enfants des Éloïms, issus de l'élément du feu, contre les fils d'Adonai, engendrés du limon. [...] » (II, p. 558.)

et lorsque Salomon, pour se débarrasser d'un rival, permet

qu'Adoniram tombe sous les coups de trois assassins, il est déjà trop tard : plus heureux que le Prince des Génies, impuissant à se survivre et dont la momie succombera à l'action lente du ciron, l'artiste, le petit-fils de Tubal-Kaïn, aura de Balkis, la reine de race supérieure, sa sœur, son épouse, un enfant posthume, fruit de leur amour. On se rappelle les adieux de la reine et du maître des ouvriers :

« [...] — Adieu donc, reine : il faut quitter cette tente où j'ai trouvé un bonheur que je n'avais jamais rêvé. Il faut cesser de contempler celle qui est pour moi la vie. Vous reverrai-je ? hélas ! et ces rapides instants auront passé comme un songe !

— Non, Adoniram ; bientôt, réunis pour toujours... Mes rêves, mes pressentiments, d'accord avec l'oracle des génies, m'assurent de la durée de notre race, et j'emporte avec moi un gage précieux de notre hymen. Vos genoux recevront ce fils destiné à nous faire renaître et à affranchir l'Yémen et l'Arabie entière du faible joug des héritiers de Soliman. Un double attrait vous appelle ; une double affection vous attache à celle qui vous aime, et vous reviendrez. » (II, pp. 589-590.)

Le sonnet ne raconte pas une histoire d'amour : la procréation y est exprimée en termes métaphoriques. Le dernier vers d'*Antéros* dit l'instauration d'une cyclicité capable de restituer le temps des origines. Au vers 12, strictement complémentaire du vers 14, la descente aux enfers, la seconde naissance liée à la triple immersion rituelle dans les eaux maternelles du Cocyte, évoquent elles aussi une victoire sur la mort et l'usure temporelle.

Renaitre dans les eaux de la mort n'est-ce pas se situer pour toujours par-delà la vie et la mort, acquérir — à l'instar d'Achille — une forme d'immortalité ? Seul le héros immortel peut assurer indéfiniment la répétition et garantir ainsi la pérennité de la race menacée. Une telle interprétation tient compte du double rapport, de complémentarité et de causalité (de succession), qui unit les énoncés de 12 et de 14.

La solitude d'Antéros (« Et protégeant tout seul ») caractérise la destinée réservée aux descendants de Kaïn, la race des géants réprouvés. S'adressant au fils de Tubal-Kaïn, Dieu la décrit en ces termes :

« Il reprit: — Cette crainte sera ton salut. Tu dois mourir; ton nom sera ignoré de tes frères et sans écho dans les âges; de toi va naître un fils que tu ne verras pas. De lui sortiront des êtres perdus parmi la foule comme les étoiles errantes à travers le firmament. Souche de géants, j'ai humilié ton corps; tes descendants naîtront faibles; leur vie sera courte; l'isolement sera leur partage [...] Supérieurs par leur âme, ils seront le jouet de l'opulence et de la stupidité heureuse. Ils fonderont la renommée des peuples et n'y participeront pas de leur vivant. Géants de l'intelligence, flambeaux du savoir, organes du progrès, lumières des arts, instruments de la liberté, eux seuls resteront esclaves, dédaignés, solitaires. [...] » (II, pp. 562-563.)

Pour nous en tenir au contexte du sonnet et à sa logique interne, nous relèverons le contraste qui oppose une définition avant tout rationnelle d'*Ego* (« Je suis issu de la race d'Antée »; « Je suis de ceux-là ») et, par ailleurs, l'affirmation de sa solitude. Comme si l'isolement, la disjonction d'avec la société des vivants, représentait le prix qu'il faut payer la conjonction avec la société des morts: solidaire en diachronie, *Ego* est nécessairement solitaire en synchronie.

CONCLUSION

Parvenus au terme de nos analyses d'*Horus* et d'*Antéros*, nous sommes mieux à même de saisir le sens du rapport de complémentarité qui unit les sonnets III et IV. Ceux-ci proposent une réflexion sur la vie et sur la mort menée tantôt dans la perspective du *cosmos*, tantôt dans celle de la *race*.

La permanence de la vie dans le temps suppose un renouvellement qui peut être le fait d'une loi inhérente au temps lui-même ou qui doit, au contraire, être assurée par un agent personnel. L'ordre des temps est l'agent impersonnel du renouvellement cosmique lequel a pourtant ses acteurs divins: il est vrai que, dans *Horus*, l'« esprit nouveau » apparaît comme le fruit même de la succession temporelle dont la mère, Isis, reconnaît la nécessité vitale. La déesse accomplit alors les deux opérations, de disjonction et de conjonction qui caractérisent tout *passage*. Selon la

perspective de la race, la succession temporelle est mauvaise en soi, elle s'oriente vers la défaite et vers la mort : elle sert l'ambition exterminatrice du dieu-tyran. Le renouvellement ne peut ici résulter d'un abandon au temps, mais il suppose, au contraire, un raidissement, une résistance à son action corrosive. Le fils est l'agent personnel de la *répétition*.

Les dieux solitaires, le chthonien mourant ou le vainqueur céleste, sont, par nature, opposés au principe féminin incarné par la mère, l'un est stérile, l'autre misogyne. Jéhovah et Kneph apparaissent, en définitive, comme les figures complémentaires, active ou passive, culturelle ou naturelle, du Temps conçu comme principe d'usure et de mort.

Dans chacun des sonnets, III et IV, la parole est donnée au principal agent de renouvellement (qui rend le passage possible ou assure la répétition) :

- la déesse mère dont le geste de haine, signe non équivoque de la rupture du lien conjugal, permet à l'ordre des temps de s'accomplir ;
- le fils de Dagon qui, fidèle à sa race et à sa mère, instaure la circularité au sein du temps irréversible de l'histoire.

La description comparative d'*Horus* et d'*Antéros* permet de dégager les oppositions *absence de conflit / conflit* (: : les rivaux s'ignorent, ils se succèdent / Antéros est en guerre ouverte avec Jéhovah, les adversaires coexistent) et *énoncé historique* (qui met l'accent sur l'événement) / *énoncé de discours* (qui met l'accent sur la relation au temps de l'énonciation et, par conséquent, ici, sur le locuteur-acteur).

Ces oppositions se révèlent corrélatives de l'opposition fondamentale en rapport avec la temporalité : *circularité donnée / répétition instaurée* (la cyclicité comme principe cosmique impersonnel et antérieur au temps / la répétition comme résultat d'une action personnelle accomplie dans le temps historique).

DEUXIÈME PARTIE

LE CHRIST AUX OLIVIERS

« LE CHRIST AUX OLIVIERS » ET « VERS DORÉS »

La composition de la seconde moitié du recueil (six sonnets inégalement distribués en deux poèmes) ne reproduit pas l'organisation symétrique des six premières pièces. Caractérisés par la nature du titre (il ne s'agit ni d'un nom propre ni d'un surnom) et la présence d'une épigraphe¹, les pièces finales semblent toutefois former une paire homologable avec celles que nous avons jusqu'ici rencontrées. Placé sous le signe d'un poète moderne et d'un penseur antique, Jean-Paul et Pythagore, le dernier couple de poèmes articule deux manières de penser la relation de l'homme et du monde qui empruntent leurs images, *grasso modo*, au monothéisme juif et au panthéisme antique.

Si les analyses qu'il nous reste à mener confirment l'existence d'un couple terminal de poèmes, nous aurons à nous poser le problème du rapport qui unit les deux groupes de sonnets, l'un (I-VI) organisé selon un principe de symétrie qui rappelle les rimes embrassées; l'autre fortement dissymétrique. L'histoire du recueil fournit à cet égard quelques indications. Le texte de *Delfica* a paru en 1853 en compagnie du *Christ aux Oliviers* et des *Vers Dorés*, au sein de la trilogie « Mysticisme » dont il était, sous le titre *Daphné*, le moyen terme, tant au point de vue de la position qu'à celui des contenus. Comme les deux autres pièces, *Daphné*

¹ *Delfica* perd, dans le recueil de 1854, l'épigraphe qui l'accompagnait dans l'*Artiste* (16-III-45) et dans *Petits Châteaux de Bohême* (annoncés le 1-I-53): la trilogie « Mysticisme » de 1853 se défait en entrant dans la composition des *Chimères*.

comporte deux imitations, l'une de Goethe, l'homme du Nord qui rêve du soleil d'Italie, l'autre de Virgile, le poète du Sud qui annonce l'ère nouvelle.

Les dernières pièces du recueil, celles qui occupent la place de la « conclusion », se trouvent être, chronologiquement, les premières publiées — et, probablement, rédigées. La composition du recueil révèle tout autre chose que le souci de respecter l'évolution d'une pensée: la démarche nervalienne semble consister davantage — en quoi elle rappelle la pensée mythique — dans la mise en corrélation systématique de concepts, de relations, de visions du monde contraires plus que dans le passage d'un ensemble de croyances ou de certitudes à un autre.

LA QUESTION DES RÉMINISCENCES ET DES EMPRUNTS

Le sous-titre « Imitation de Jean-Paul » qui accompagnait la première publication du *Christ aux Oliviers*, a fait oublier, parfois, l'originalité du texte de Nerval. En ce qui concerne le second et le troisième sonnet (B et C)¹, la dette à l'égard de Richter est incontestable, mais trois des cinq sonnets — Jeanine Moulin et Léon Cellier l'ont déjà souligné — sont « purement nervaliens », ou du moins, trouvent leur source ailleurs que chez Jean-Paul. Selon Cl. Pichois, A. Béguin a pu montrer que Nerval s'était référé au texte allemand lui-même (Pichois, 63, p. 276).

Il y a plus qu'un écho entre le début de C

*Immobile Destin, muette sentinelle,
Froide Nécessité!... Hasard qui t'avancant*

et cette adresse « starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Nothwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! »²; toutefois les images subissent sous la plume de Nerval un certain gauchissement et se

¹ Pour abréger et afin de rappeler leur position relative dans le poème, nous désignons par A B C D E les différents sonnets du *Christ*.

² Nous citons Jean-Paul d'après l'édition des œuvres complètes de Tétot frères et nous reproduisons la traduction française du *Songe* de Loève-Weimars.

chargent, dans le contexte où elles sont transplantées, de valeurs nouvelles.

La question posée au Hasard (C, 07-08)

*Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle
Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant?...*

met en doute, dans un univers d'où l'esprit est absent, la possibilité d'une alternance indéfinie des naissances et des morts; elle est étrangère à la question posée par le Christ de Richter: « Kennt ihr das unter euch? » qui engage d'abord la dimension de l'espace.

Le poète français respecte la succession des invocations « Zufall », « O Vater! O Vater! », mais il établit entre les deux apostrophes un parallélisme qui n'est pas évident dans le texte allemand. La comparaison des questions posées au père: « O Vater, o Vater! wo ist deine unendliche Brust [...] ? » et

*O mon père! est-ce toi que je sens en moi-même?
As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort?*

illustre, une fois de plus, le décalage entre une perspective spatiale et une perspective temporelle caractéristique de la transformation imposée au texte allemand par l'imitation nervalienne. Le motif de l'alternance et de la répétition trouvera son plein épanouissement dans le sonnet de conclusion « purement nervalien ».

Le « Dieu n'est pas! » (« Es ist Kein ») de Jean-Paul repris par Nerval, « Non, Dieu n'existe pas! » (A, 08), s'insère à son tour dans une perspective historique: « Dieu n'est pas! Dieu n'est plus! » (A, 14). Une telle transformation est solidaire des changements importants apportés à la mise en scène: ce n'est plus le Christ mort qui annonce aux morts l'absence du Dieu auquel, sur terre, ils avaient cru, mais l'action se déplace du monde des morts à celui des vivants. Dans le poème de Nerval, le Christ placé face à l'échéance de la mort, s'adresse aux hommes — il ne s'agit plus de morts qui s'éveillent, mais de vivants endormis! — pour leur annoncer la mort de Dieu plus que son absence.

La distinction entre les sonnets « nervaliens » et les autres, ceux qui témoignent de la présence dans la mémoire ou sous les

yeux de l'auteur, d'un texte allemand, n'a de sens que pour l'histoire extérieure du poème; elle ne se justifie plus dès qu'on se réfère à l'économie interne du *Christ aux Oliviers*. Nerval ne met pas son talent au service d'un auteur étranger; il développe, dans un discours personnel, un motif constant du romantisme, celui de la *mort de Dieu* qui se situe dans le contexte de l'angoisse, déjà exprimée par un Pascal au XVII^e siècle, de l'homme face au gouffre, à un monde infini et inhumain: « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». A ce motif se rattachent les « soleils couchants », les « soleils noirs », les « nuits épaisses », les « abîmes » qui envahissent la poésie française du spleen¹.

Le sous-titre de 1844 correspond à une reconnaissance de dette: le voudrait-on qu'il ne serait pas possible de cacher les emprunts faits à un texte célèbre; mais l'épigraphe qui le remplace, dès la seconde publication, convient mieux: aveu indirect d'une source, elle situe le poème dans un contexte (tout comme le fait l'épigraphe des *Vers Dorés*) sans impliquer de servilité.

Nerval a puisé à d'autres sources que Jean-Paul. Les *Évangiles* fournissent le cadre et les éléments narratifs: le jardin des Oliviers, Jérusalem, le face à face avec la mort, le sommeil des apôtres, la trahison et le remords de Judas, le rôle de Pilate. Enfin Nerval poursuit ici la méditation sur le héros médiateur commencée dans les poésies de jeunesse.

Héros qui tentent de réconcilier le ciel et la terre, l'homme et la nature, l'instant fugitif et l'éternel, Napoléon et le Christ se rejoignent dans la figure mythique d'Icare. Victimes l'un et l'autre de la trahison ils achèvent leur carrière terrestre dans un espace livré au froid, à la neige, à un « souffle vague ». Rappelons, pour les comparer avec les sonnets « jean-pauliens », ces vers de Gérard apprenti-poète:

¹ Dès 1834, par exemple, Gautier associe, dans *Melancholia*, les images du soleil vieillissant, du soleil noir, du refroidissement et de l'obscurcissement progressif du monde à celle du ciel vide. On relèvera, dans ce même poème, l'emploi de l'expression « fou sublime » pour désigner un ermite chrétien, un « insensé de la Croix » (v. 87).

[...]

*Bonaparte, égaré par de trop longs succès,
Avait fixé les yeux sur l'astre des conquêtes :*

*Il crût qu'il le suivrait dans le plus froid climat,
Et son œil aveuglé d'un trop brillant éclat,
Au milieu des brouillards cherchait le météore,
Et dans un ciel désert semblait le voir encore.*

*Mais il ne vit plus rien, que l'horreur et la mort,
Rien, que l'aridité d'une terre glacée ;
Il n'entendit plus rien, que le souffle du nord,
Chassant le dernier son de sa grandeur passée.
(Poésies Complètes, La Russie, pp. 5-6.)*

On peut lire le dernier sonnet du Christ à la manière d'un palimpseste, et y trouver comme des réminiscences des dernières parties de *Napoléon et la France guerrière* :

Un dieu vient de céder à des forces humaines ;

[...]

*Il tombe, et la terre ébranlée
A tremblé sous le poids de son vaste débris.*

En particulier, les derniers vers de E

*Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère :
— Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.*

font écho à la fin de l'épopée napoléonienne :

*Toi qui semblas un dieu, quoique fils de la terre,
Qui pourra de ta vie expliquer le mystère ?*

[...]

La mort, mais elle est là : c'est Dieu qui te rappelle ;

Il va te délivrer de l'écorce mortelle

Qui cachait ton âme de feu

(*Ibid.*, *La Mort de l'exilé*, p. 23 et p. 25.)

Le Christ ne s'identifie pas, toutefois, avec Napoléon : ces deux figures ne sont pas superposables même si — en tant qu'avatars d'un héros solaire — elles entrent, l'une et l'autre, dans une méditation sur les rapports du temps et du non-temps.

L'examen de la production nervalienne témoigne d'une réelle continuité de l'inspiration, quelles que soient les sources particu-

lières auxquelles on puisse, de cas en cas, nous renvoyer. Sans aucun doute, le rêve de Jean-Paul a-t-il joué un rôle décisif dans la création du *Christ aux Oliviers*: grâce à l'« invention » d'un Christ proclamant l'absence de Dieu, les images du spleen — montée de la nuit, fuite ou mort du soleil, monde désertique — trouvent soudain à s'employer dans le cadre d'un récit, conformément à la tendance romantique qui consiste à situer les conflits du monde intérieur dans la perspective du mythe. Le *Songe* apporte l'acteur qui manquait aux images du spleen pour être davantage que l'expression d'un sentiment intérieur. Le débat, sans passer par le biais de l'allégorie, s'objective: le mal du siècle semble découler d'une situation collective et dépendre d'un drame cosmique.

Faut-il voir dans ce désir de transposer le désarroi qui s'empare des âmes sur un plan qui n'est pas celui de la pure subjectivité, une des raisons qui ont fait « oublier » aux auteurs français, à la suite de Mme de Staël, responsable en premier lieu de cette amputation, la fin heureuse du récit allemand? L'épisode du réveil heureux risquait d'ôter toute connotation de vérité et de vécu aux angoisses nocturnes: le « ce n'était qu'un songe » aurait fait perdre tout le bénéfice de la mise en scène narrative des images de la mélancolie.

Nerval n'avait pas de raisons idéologiques de transformer la fin et donc le sens du *Songe* de Jean-Paul. Lui-même n'est pas de ceux qui cèdent aux « séductions du néant »; la dernière strophe du *Christ*, et le dernier vers en particulier, ne trahissent pas, sur ce point, le sens général de la pensée de Jean-Paul. Dieu perdu y est retrouvé. Peut-être, simplement, le poète français l'exprime-t-il d'une manière moins didactique que l'auteur allemand.

Le *Christ aux Oliviers* est le produit d'une « époque étrange » (I, p. 242): davantage que la simple expression du spleen de l'homme moderne, il est une méditation sur ses causes « objectives » (entendons par là, indépendantes du sujet individuel) et il représente une tentative pour surmonter, en les ramenant à leurs causes, les contractions d'une ou plusieurs générations. A l'intérieur de l'œuvre de Nerval, il s'inscrit dans le prolongement de ces

compositions épiques qui, par l'intermédiaire de la figure, encore présente à toutes les mémoires de l'Empereur, s'attachaient à résoudre l'énigme du Temps et du Destin.

Nulle part, dans le texte allemand, ne figure à la lettre cette affirmation que, sous la signature de Jean-Paul, Nerval a placée en épigraphe à son poème :

*Dieu est mort! le ciel est vide...
Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!*

Parlant de Dieu, du Père, Richter écrit : « es ist keiner » ; « Er ist nicht ». L'action se déroule tout entière, chez Richter, dans le champ d'une âme : l'angoisse accumulée la nuit, se dissipe au réveil quand le dormeur retrouve l'espace et le temps familiers auxquels l'imagination l'avait arraché. Le rêve, en effet, l'avait transporté dans un « au-delà » spatial et temporel, très loin, très haut, là où le temps n'a plus cours : « Au haut de la voûte se voyait le cadran de l'éternité, sur lequel il n'y avait pas de chiffres : seulement un doigt noir le parcourait, et les morts cherchaient à y lire l'heure. »

Le discours du Christ mort est une réponse à la question angoissée des défunts. Il en va autrement dans le poème des *Chimères* où le Seigneur lui-même, à l'approche de la mort, anéanti par la découverte qu'il vient de faire, prend l'initiative de la parole et cherche, en un vain monologue, à « inquiéter » les vivants endormis. L'action se déroule ici en un lieu et en un moment historiquement définis.

La corrélation *monde nocturne des morts* / *monde diurne des vivants* qui correspond aux deux moments du récit de Jean-Paul permet d'ordonner les unes par rapport aux autres toute une série de paires d'opposés :

(cosmos + espace infini + non-temps) / (paysage terrestre + espace fini + temps¹) : : (dieu absent + néant + non-sens) / (dieu présent + être + sens) : : mort / vie.

¹ [...] und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater; [...].

Pas plus que le *Songe* de Richter, le poème de Nerval n'est une profession de foi athée: pour les deux écrivains il s'agit de surmonter l'angoisse vertigineuse qui s'empare de la conscience quand elle est confrontée avec le non-sens d'un univers infini qui se confond avec le néant. En définitive tout se passe comme si l'un et l'autre de ces auteurs voulaient affirmer que le *sens* ne peut surgir que de la *limite*.

La tension narrative du *Christ* s'établit, comme dans le *Songe*, entre les pôles du non-sens et du sens (*contenu inversé* / *contenu posé*) dont la manifestation n'est plus corrélatrice de l'axe *espace-temps infini* / *espace-temps fini* mais plutôt de l'opposition entre un temps vécu et un temps mémoriel dont il s'agira de montrer qu'elle recoupe celle du *temps ouvert* (infini) de l'histoire et du *temps fermé* (fini) du mythe.

La corrélation *temps vécu* / *temps mémoriel* dépend de l'existence dans le poème, de deux plans distincts, celui que définit le discours du Christ, lié au temps du procès de l'énoncé, celui du locuteur-narrateur, lié au temps du procès de l'énonciation. Le Christ-acteur vit une expérience unique, le narrateur rapporte en sa mémoire l'unique au semblable. Le changement de perspective s'opère, dans ce cas comme dans celui du *Songe*, à la fin de la composition. Le sacrifice qui, du point de vue de l'acteur, le Seigneur-poète, apparaît dépourvu de sens, acquiert, au sein de l'activité mnémonique du narrateur-poète, qui embrasse l'histoire de l'humanité pour y tisser un réseau de relations métaphoriques, une valeur salvatrice.

Le procédé du discours dans le discours remplit chaque fois une même fonction; il permet de dédoubler l'acteur en deux hypostases. Dans le *Songe*, le Christ est une figure du rêveur lui-même et; dans le poème de Nerval, à en croire la première image, le Seigneur entretient une relation métaphorique avec le narrateur. Le poète est à la fois un individu engagé dans une situation concrète unique et une mémoire qui, par définition, se dégage de l'instant présent pour situer les événements dans une perspective d'éternité.

DISTRIBUTION ET NATURE DES RIMES DANS LEUR RAPPORT
AVEC LA COMPOSITION GÉNÉRALE

Des cinq sonnets qui composent le *Christ aux Oliviers*, seuls A et D observent le schéma régulier de la distribution des rimes (*abba abba ccd eed*) dont B, C et E nous proposent chacun une variation : *abab abab ccd eed*; *abab abab cdd cee*; *abba abba cdc ddc*.

En nombre impair, les principales sous-unités du poème s'organisent nécessairement selon un principe de dissymétrie. Les groupements obtenus en vertu de critères formels recoupent en particulier ceux que définissent les oppositions (*plan du narrateur* / *plan de l'acteur*) / (*plan du narrateur* + *acteur*) : : (E / B; C) / (A; D). Le choix du schéma de distribution des rimes n'est pas purement contingent; il contribue à indexer les parallélismes perceptibles au point de vue du contenu.

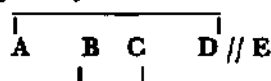
L'emploi de rimes embrassées ou croisées, dans les quatrains, permet de répartir les cinq sonnets en deux groupes ADE et BC. Ces deux derniers, contigus, se distinguent des autres en ce qu'ils ne contiennent — à l'exception de la didascalie « Il reprit » (B, 01) — que les paroles du Christ. Nous retrouvons dans ces deux sonnets les vers les plus directement inspirés du *Songe*.

Le caractère, unique ou non, de l'organisation des rimes du groupe des tercets permet d'obtenir un autre classement significatif : *unique* / *non unique* : : C; E / A; B; D¹. Il met en évidence la correspondance qui unit C et E, les seuls sonnets où T2 ne présente pas le schéma *eed*, et qui, compte tenu de la corrélation *plan de l'acteur* / *plan du narrateur*, comportent une question sur le destin et sur la mort.

Des cinq sonnets, le dernier contient les images les moins prévisibles; il présente, comme les sonnets « narratifs », la disposition embrassée des rimes des quatrains mais il se distingue de tous les autres par l'absence de la rime *e*: le sizain commence et s'achève par la même rime *e*. Isolement formel qui possède

¹ Unique dans le cadre du *Christ*, le schéma des rimes de C se retrouve dans *El Desdichado*.

sa contrepartie au niveau du contenu: E évoque le temps *après* la mort du Christ; il est le seul aussi à ne contenir aucun énoncé référé à l'acteur principal. Cette dissymétrie une fois posée, on perçoit mieux la disposition embrassée (à l'image de celle des sonnets I à VI) des quatre premières sous-unités, ABCD:



Pour radicale qu'elle soit, une telle discontinuité n'empêche pas E de jouer le rôle de conclusion. La rupture qui s'opère dans le destin individuel du Christ et dans le destin collectif des hommes conditionne le passage du *contenu inversé* au *contenu posé*. E reprend, mais sur un autre plan et en inversant leurs valeurs, les principaux contenus des unités précédentes, ABCD:

La seconde moitié du discours du Christ (C) occupe, dans le poème, une position centrale: bien qu'inspiré de Jean-Paul, le troisième sonnet contient la question principale — et proprement nervalienne — celle qui porte sur la nature du temps: *linéaire* ou *circulaire*?

La distribution des rimes masculines et féminines reflète la variété des schémas de rimes dont elle est en partie solidaire. Elle contribue à assurer certains parallélismes. Dans notre analyse, nous ne tiendrons compte que de la nature des rimes attachées aux vers positionnellement « forts », les vers extérieurs des systèmes de strophes, 01, 08, 09 et 14¹.

Plusieurs des correspondances déjà repérées se trouvent confirmées en fonction de ce point de vue:

— les sonnets B et C forment paire; seuls, ils font alterner régulièrement *f* et *m*;

— A et D présentent une alternance des *m* et des *f*, à l'inversion près de leurs positions respectives. Le schéma de l'inversion semble dominer la corrélation de ces deux sonnets: A est le seul sonnet à commencer, comme D est le seul à s'achever, par une

¹ Nous négligeons de considérer le dernier vers de Q1 ou de T1, car il est, dans tous les cas, du même genre que le vers correspondant de Q2 ou de Q2.

rime féminine; rattachées au début ou à la fin du monologue, les paroles du Christ se trouvent dans les tercets du premier, dans les quatrains du second; enfin, au motif du sommeil (« ils dormaient »; « Mais ils dormaient toujours! ») répond celui de l'éveil (« le seul — éveillé »; « Pilate seul, qui veillait »);

— le dernier sonnet possède un nombre égal de rimes *m* et de rimes *f*; il s'apparente au sonnet qui le précède immédiatement puisque **D** et **E** sont les seuls à comporter une rime féminine en 01 et 08 (il s'agit en outre de la même rime en *-ime*) et une rime masculine en 09.

Si nous prenons en considération la nature de la rime choisie, nous constatons la répétition, d'un sonnet à l'autre, de certains phonèmes. Il s'agit là d'un procédé de composition concerté, ainsi qu'en témoigne le fait que les trois rimes *c*, *D* et *e* de **A** sont reprises et que chacun des sonnets **BCD** et **E** emprunte l'une de ses rimes au moins au premier groupe de tercets:

— la rime *c* de **A** (« nouvelle »; « éternelle ») devient *a* de **C** (« sentinelle »; « éternelle »; « originelle »; « immortelle »);

— les mots « jours » et « toujours » fournissent la rime *D* de **A** ils reviennent en **B**, mais dans l'ordre inverse;

— *e* de **A** correspond à *a* des deux derniers sonnets; les mots « victime » (celui-ci réapparaît trois fois dans le sonnet: **A**, 13; **D**, 01; **E**, 05) et « abîme » (**A**, 14) se retrouvent, l'un au premier vers de **D**, l'autre à la fin de **Q2** de **E**.

Ces reprises sont en rapport avec la fonction introductive de **A**, dont la composition exploite plusieurs procédés utilisés à l'échelle du poème tout entier. Ainsi, le contraste des quatrains et des tercets repose essentiellement — aux éléments près qui assurent la transition de l'un à l'autre des groupes de strophes — sur la corrélation *plan du narrateur* / *plan de l'acteur*; la fermeture du groupe des tercets de **A** est fondée sur la présence de deux indications du narrateur qui encadrent la parole du Christ: « Ils dormaient »; « Mais ils dormaient toujours ». De manière analogue, deux énoncés semblables se font écho — placés, il est vrai, dans la bouche du Christ lui-même — au début et à la fin de son discours: « Tout est mort »; « c'est que tout va mourir »; les paroles du

Christ, dans les tercets du premier sonnet, apparaissent comme une amplification de l'énoncé du thème général qui figure en 08: « Non, Dieu n'existe pas! »; elles sont, à leur tour, développées, illustrées et commentées en B et C.

LE SONNET COMME SOUS-UNITÉ D'UN POÈME

Avant la parution du *Christ aux Oliviers*, Gérard de Nerval n'avait publié (peut-être même écrit) aucun sonnet. On peut s'interroger sur les raisons du choix de cette forme fixe — qui fermée sur elle-même se prête mal, *a priori*, à fonctionner comme sous-unité d'un poème — pour élaborer une « imitation » d'un texte en prose.

Sans doute y a-t-il à un tel emploi du sonnet des antécédents. Ainsi, dans les *Pensées d'Août* (parues en octobre 1837) et dans les *Notes et sonnets* (« Faisant comme une suite aux *Pensées d'Août* »), Sainte-Beuve, à plusieurs reprises, développe un sujet en deux ou trois sonnets (jamais davantage) à la fois unis et séparés, à la façon des panneaux d'un diptyque ou d'un triptyque. L'entreprise nervalienne est plus originale et plus hardie: elle consiste à intégrer une série de sonnets à l'intérieur de la totalité organique d'un poème. Sainte-Beuve a réalisé un compromis entre la collection de pièces indépendantes à l'intérieur d'un recueil et l'articulation de sous-unités dans l'économie d'un poème unique. Dans les exemples fournis par *Notes et Sonnets*, la discontinuité des sonnets groupés par deux ou par trois, parvient à mimer la succession des moments distincts du temps, illustrant ainsi la parole de Chénier placée en exergue au recueil: « Tous sont divers, et tous furent vrais un moment ». En fait, la volonté de comparer, de confronter les aspects complémentaires des choses, du temps ou de la vie, prévaut sur le désir d'en organiser la succession: en d'autres termes, la pensée s'exerce davantage selon l'axe métaphorique que selon l'axe métonymique.

Très symptomatiquement, le lien syntaxique de continuité est fourni par la conjonction d'adversité « mais » ou par la reprise,

au début du premier vers de chaque sonnet, de la conjonction « soit ». Aller et retour, automne et printemps, été et hiver, vieillesse et jeunesse, ciel couvert ou serain, telles sont les oppositions les plus fréquentes sur lesquelles repose l'articulation des sonnets quand ils composent, chez Sainte-Beuve, un poème.

Chez un auteur comme Nerval, pour qui la réalité du recueil ne se résout pas en un côté à côté plus ou moins justifié, plus ou moins arbitraire, de pièces indépendantes, l'entreprise qui consiste à articuler ensemble, à l'intérieur d'un même poème, plusieurs sonnets, correspond à un projet concerté dont il s'agit de saisir les raisons. Le nombre relativement élevé des sonnets, cinq, qui entrent dans la composition du *Christ aux Oliviers*, exclut que chacun d'eux puisse jouer le rôle d'un panneau. A l'organisation par juxtaposition — selon un principe de contraste — se substitue une articulation plus complexe liée à l'existence d'une hiérarchie d'unités d'ordre différent: strophes, groupes de strophes, sonnets, mais aussi, groupe de sonnets.

A l'inverse de ce qui se passe chez Sainte-Beuve, où l'ordre de succession des sonnets trouve à se justifier par un prétexte narratif — qui fait figure de procédé rhétorique — dans *Le Christ aux Oliviers*, la division du poème en une suite de sonnets garantit la mise en perspective paradigmatique de la matière narrative.

L'emploi du sonnet comme terme d'une composition plus vaste entraîne une corrélatrice transformation du rendement fonctionnel des unités constitutives de cette forme fixe. A l'apparition d'un niveau d'ordre supplémentaire ne correspond pas une augmentation proportionnelle de la complexité des articulations: chaque type d'unité rétrograde plutôt d'un degré dans l'ordre d'importance lorsque, aux hémistiches, vers, distiques, strophes, systèmes de strophes, vient s'ajouter le sonnet lui-même.

C'est ainsi que l'on constate, dans le *Christ*, un affaiblissement de la limite de la strophe à l'intérieur du groupe des quatrains: la fin de Q1 n'y coïncide plus chaque fois (comme c'est le cas dans les sept autres poèmes du recueil) avec la fin d'une phrase. Seul le sonnet de conclusion, E, le plus typiquement nervalien, se conforme à l'usage respecté ailleurs dans les *Chimères*. En C et

(malgré la présence d'un point-virgule à la fin de 04) en A il faut attendre Q2 pour trouver les verbes principaux; les deux-points marquant rupture et continuité à la fois, assurent le passage de Q1 à Q2 en B et en D.

Une remarque analogue n'aurait pas grand sens appliquée au groupe des tercets où la discontinuité est traditionnellement moins forte. On relèvera toutefois en C (11-12) le cas — unique dans tout le recueil — d'un enjambement entre deux strophes:

Aurais-tu succombé sous un dernier effort

De cet âge des nuits que frappa l'anathème...

La limite entre les groupes de strophes est respectée sur le plan de la syntaxe: la fin de 08 coïncide toujours avec la fin d'une phrase, mais cette discontinuité, à la fois prosodique et syntaxique, n'est pas corroborée au niveau sémantique. Les tercets se trouvent dans le prolongement narratif des quatrains (A et D) ou reprennent — compte tenu d'un éventuel changement d'isotopie — le thème développé dans les huit premiers vers. Cela est frappant en C surtout, où les tercets relancent, à une nouvelle adresse, la question posée dans les quatrains.

Les sonnets eux-mêmes fonctionnent comme une quelconque sous-unité de type strophique: ils s'associent pour former groupe (B et C); ils s'articulent entre eux, en synchronie, selon des corrélations formelles et sémantiques analysables. Le haut degré de fermeture, propre au sonnet, pose le problème du passage d'une unité discrète à l'autre et, par conséquent, de l'unité du poème tout entier. Le poème tire parti ici de l'interaction de la matière narrative et de la forme choisie. Car, si le recours au sonnet en tant que sous-unité permet de « freiner » le flux narratif, le fil du récit assure, en contre-partie, l'impression de continuité, dans la mesure où la séquence des unités du poème mime l'ordre de succession chronologique des événements. Sans doute, le discours du Christ évoque-t-il, en sa première partie (A, 10 et 11; B) une aventure déjà menée et accomplie dans un « ailleurs » cosmique, mais en tant que procès de l'énonciation, il vient à sa place entre la veillée à Gethsémani et l'arrestation, bientôt

suivie de la mort, auxquelles font allusion les derniers sonnets (D et E).

L'ordre chronologique des événements interfère avec un ordre rhétorique de présentation et de développement. Le premier sonnet rapporte une situation de départ et fonctionne comme « introduction » au poème; symétriquement, l'évocation de la mort du Christ, dans le dernier sonnet, coïncide avec l'intervention du poète-narrateur chargé de conclure.

LE SONNET D'INTRODUCTION

Le premier sonnet situe le lieu et le moment d'une action dont le Christ est le principal protagoniste. La comparaison du héros avec les poètes rappelle que les activités poétique et religieuse opèrent, l'une et l'autre, une médiation entre l'homme et le monde; elle a aussi pour fonction de signaler la corrélation métaphorique qu'il convient d'établir entre le plan du récit (où agit et parle le héros) et celui de la narration (où le sujet est un poète).

La médiation religieuse est présentée d'emblée comme illusoire, faute d'une figure personnelle du cosmos: « Dieu n'est pas! ». A pose les deux manques que le cinquième et dernier sonnet tentera de compenser: dans son douloureux face à face avec la mort, le Christ perd en même temps le cosmos: la mort de Dieu signifie l'impuissance de la religion à humaniser les grandes forces cosmiques, et la communauté des hommes; les vers 04 et 12 évoquent la relation du Christ et des apôtres: les mots « trahi » et « trompais » qu'unit un couplage lexical, phonique et positionnel (dissyllabes situés à la césure de vers extérieurs par rapport à la strophe et intérieurs par rapport au groupe de strophes) renvoient à un procès de la trahison où les fonctions de sujet et d'objet sont tour à tour remplies par le Christ et par les apôtres. La microsociété formée jusque-là par le Seigneur et par ses disciples est maintenant dissoute. Le « dialogue solitaire » du Christ et le sommeil des apôtres illustrent dans l'actuel la solitude infinie du Fils de l'homme.

La trahison de Judas (D) traduira dans les faits une rupture essentielle dont le Christ est le premier instruit; elle rendra manifeste une situation que le Seigneur a perçue d'abord dans sa conscience: on relèvera, en effet, l'expression modalisée par le verbe « juger » (« et se jugea trahi »), de la félonie des disciples.

La tension qui se crée entre les sonnets initial et terminal est celle qui sépare *contenu inversé* et *contenu posé*. La mort du Christ acquiert, dans la perspective de E la triple valeur sociale, religieuse et cosmique, dont son expérience récente — le vol céleste — nie, en A, la possibilité même.

Le groupe des quatrains

Les quatrains mettent en scène la parole du Christ. La conformité apparente de la situation avec celle du récit biblique a pour effet de projeter les « rêveries du néant » dans la perspective objective de l'histoire.

Grâce au procédé de la parole citée au style direct, le discours du Christ — dont le premier hémistiché de 08 résume l'essentiel — est à la fois *historique*, puisqu'il apparaît dans le contexte d'un récit où les temps employés appartiennent au plan de l'histoire, et *actuel*, dans la mesure où, comme toute parole au présent, il coïncide avec le procès de l'énonciation.

Parvenu au terme de sa vie, le Christ nie l'existence de Dieu, il renie ses précédents enseignements. On ne saurait concevoir plus radicale perversion du message chrétien. Les affirmations de E se réfèrent à leur tour à une vision du monde autre que chrétienne, elles prennent leur sens par rapport à l'effort que Nerval fournit pour surmonter la contradiction du paganisme antique et du christianisme moderne.

La comparaison du second vers (« comme font les poètes ») oblige le lecteur à dépasser d'emblée la perspective biblique et spécifiquement judéo-chrétienne; elle anticipe sur les associations métaphoriques du premier quatrain de E et impose, de manière discrète, l'analogie qui unit l'acteur principal et le locuteur-poète. L'épisode de Gethsémani appartient au récit des Evangiles;

Nerval, après Pascal le choisit comme un des moments de la « solitude tragique » (Goldmann, 55) tout en privilégiant un aspect particulier de la scène: la position du Seigneur sous les arbres d'un jardin, celle qui justifie, précisément, la comparaison avec les poètes.

Deux images déjà analysées (II, 13, 14; V, 02, 03) l'une de *Myrtha*, l'autre de *Delfica*, attestent le lien qui unit, dans la pensée de Nerval, l'ordre du végétal et l'ordre de la parole. Les arbres sont dits « sacrés » ici, non en raison de la présence du Christ, mais par leur vertu propre et parce qu'ils se rattachent à une réalité essentielle, celle d'une Nature éternelle. Le geste du Seigneur, et des poètes, (« levant au ciel ses maigres bras ») se charge d'une valeur rituelle: orienté vers le ciel, il semble mettre en doute la valeur suffisante de l'ordre de la Nature symbolisé par les arbres sacrés.

L'articulation des huit premiers vers en unités de différents niveaux hiérarchiques — groupe des quatrains, quatrains, vers — est corroborée par l'organisation syntaxique de la phrase dont les paires de subordonnées et de principales sont distribuées respectivement en Q1 (les verbes des protases figurent en 03, 04) et en Q2 (les verbes principaux apparaissent aux vers extérieurs 05 et 08).

Les quatre verbes conjugués ont pour sujet le premier substantif du sonnet: « le Seigneur »: selon le procédé déjà relevé de la construction homologue des unités de niveaux hiérarchiques différents, l'expectative des principales, après les deux protases de Q1, est à l'image de l'attente, à l'intérieur de la première strophe, du ou des verbes dont le sujet est séparé par un long syntagme (vingt syllabes) à valeur d'épithète détachée.

La continuité syntaxique et narrative n'exclut pas les relations de parallélisme et de symétrie. Ainsi, les quatre vers extérieurs (de même rime) des quatrains s'organisent, au plan du contenu, en microsystème. Les vers premiers (01, 05) désignent sous une forme syntaxique distincte, un geste du Christ, orienté selon l'axe de la verticalité, tantôt vers le haut, tantôt vers le bas: « levant au ciel »; « il se tourna vers ceux qui l'attendaient en

bas », vers un destinataire *singulier* et *non personnel* (01) ou *pluriel* et *personnel* (05). La correspondance des vers terminaux de strophe est indexée par l'analogie des syntagmes initiaux: « Et se jugea trahi »; « Et se prit à crier »; 04 et 08 contiennent la seconde proposition principale de la protase ou de l'apodose. La paire des vers extérieurs de chaque quatrain a trait à la double relation, au *ciel-dieu* et à la *communauté des disciples*, que suppose la fonction médiatrice du Seigneur.

Chacun des vers terminaux de strophe nie l'établissement effectif de celle de ces relations qui fonde l'isotopie du quatrain auquel il n'appartient pas, rendant ainsi manifeste la complémentarité des rapports avec le cosmos-dieu et avec la société des apôtres.

Les vers 04 et 05 traitent tous deux des amis d'en-bas; la limite qui sépare les deux premières strophes est marquée ainsi par une discontinuité sémantique minimale. La reprise, au vers 08, dans la première phrase du discours du Christ, du motif de la relation avec le haut — rendue en 01 par l'image du geste — garantit la fermeture du groupe des quatrains en même temps qu'elle annonce les développements futurs du « dialogue solitaire », selon l'expression empruntée à Goldmann, du Seigneur.

Le contraste qui s'établit entre les seconds hémistiches de 01 et de 08 met en jeu une série de corrélations: *code gestuel* + *destinataire non personnel*: « ciel » + *relation avec le ciel désirée* / *code linguistique* + *destinataire personnel*: <disciples> + *possibilité niée d'une relation avec le ciel*.

Les vers intérieurs de strophe, de rime *b*, ont pour fonction d'opposer le Christ aux apôtres. Le couplage des troisièmes vers de strophe est signalé par la présence, en même position (quatrième et cinquième syllabes), du lexème « perdu(s) ». Le parallélisme positionnel et syntaxique de « perdu dans ses douleurs muettes » et « perdus dans le sommeil des bêtes » se double d'une inversion des contenus respectifs de ces deux syntagmes qui sont, l'un à l'autre, comme *sujet singulier* + *conscience et réflexivité* (« ses douleurs ») + *dysphorie* (« douleurs ») / *sujet collectif* + *non-conscience et non-réflexivité* (« le sommeil des bêtes ») + *non-dysphorie*. L'absence de la *parole* (à quoi renvoie l'adjectif « muettes ») est

en rapport tantôt avec un excès (03) tantôt avec un défaut (07) de conscience et de réflexivité. L'ensemble de ces contenus opposés est rendu, dans le code spatial, par l'opposition *haut / bas* et dans le code de la personne humaine, par celle du *psychique* et du *physique*. Les « maigres bras » du Christ, l'engourdissement des apôtres expriment une relative absence de l'un ou de l'autre de ces traits.

Malgré la présence, à la rime, de mots susceptibles d'être rangés dans un même paradigme: « poètes »; « prophètes », la correspondance des seconds vers de strophe est moins évidente; cela tient à la dépendance sémantique et syntaxique qui unit la comparaison de 02 à l'expression du procès de 01. Tout se passe comme si le syntagme « levant au ciel ses maigres bras » était redupliqué, en 02, (« comme font »). On perçoit dès lors le parallélisme des syntagmes, en fonction d'épithète détachée, introduits par un participe présent « levant », « rêvant », qui autorise à compléter le système des oppositions impliquées par les deux types d'acteurs: Seigneur / disciples : : action + être / non-action + non-être : : « levant »; « font (agir comme un poète c'est en être un) / « rêvant » (les disciples endormis ne sont ni rois, ni sages, ni prophètes).

Plutôt que l'opposition du *psychique* et du *physique*, on retiendra, pour rendre compte de la corrélation Q1 / Q2, le type de relation — conjonctive ou disjonctive — qui unit ces termes. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, *Le Christ aux Oliviers* n'exprime pas une idéologie dualiste: le héros, c'est l'objet de sa quête, aspire à conjoindre le corps et l'âme en une figure de vie: l'échec par quoi commence le poème ne correspond pas à la vision du poète, mais à l'expression du manque qu'il appartient à la suite du discours de liquider.

Le geste du Christ (01) est à sa méditation (03) comme le corps à l'âme: il en va de même, mais dans un ordre inverse, pour le rêve (06) — qui suppose l'aspiration à un progrès spirituel — et pour le sommeil (07) — qui correspond ici à une immersion dans l'animalité physique. Le contraste, souligné par la conjonction adversative « Mais » (07), entre les ambitions rêvées et la

situation vécue, entre le rêve et l'action, témoigne d'une disjonction d'autant plus grave qu'elle n'est pas ressentie douloureusement. Au contraire, s'agissant du Christ, les deux syntagmes quadrisyllabiques (« ses » + subst. pluriel + épithète commençant par /m/ pré- ou postposée) placés en fin de vers (03, 04) supposent une étroite correspondance entre le corps (la maigreur étant une forme de dysphorie physique) et l'âme abîmée dans ses douleurs.

Les derniers vers du poème et le nom du héros disent suffisamment que *Le Christ aux Oliviers* consiste dans une réflexion sur le « mystère de l'incarnation », sur la condition de l'homme en tant qu'être incarné. La conscience de l'incarnation, douloureusement vécue, est conscience des limites, de la mort; elle coïncide avec le désir de les dépasser: le geste initial témoigne de la vocation icarienne du Christ-poète, selon la proportion Seigneur / disciples : : Icare / bêtes.

Contrairement à ceux qui l'attendent en bas, le Seigneur-poète ne borne pas ses ambitions à la sphère « intramondaine » de l'existence. Franchissant toutes les limites spatiales, illimitant, pour ainsi dire, le cosmos, il rencontre au plus haut de sa course une limite suprême qui assume un caractère absolu, celle de la mort: aussitôt le ciel bascule en abîme, le vol ascensionnel — qui efface les limites — s'inverse en une chute qui les accuse.

Présenté par le jeu des vers extérieurs des quatrains comme un médiateur persuadé de l'inévitable échec de toute médiation, le Seigneur est opposé à ses disciples, par les vers de rime *b*, selon un système de corrélations sémantiques que nous pouvons résumer sous forme de tableau:

<i>acteurs</i>	héros (« Seigneur »)	traître (« amis ingrats »)
<i>action</i>	veille en haut et dialogue solitaire	sommeil collectif en bas et silence
<i>relation</i>		
<i>corps-âme</i>	de similitude	de dissimilitude
<i>corps</i>	action orientée vers le ciel	non-action et abandon à la pesanteur de la terre

âme	conscience douloureuse de la disjonction ciel // terre et attitude réflexive (03)	absence non douloureuse de conscience et attitude protensive (07)
-----	--	---

Le groupe des tercets

Le groupe des tercets est délimité par la présence de deux énoncés similaires qui encadrent le discours du héros et dont la fonction consiste à poser le sommeil des apôtres comme l'expression de leur surdité à l'égard de la parole du Christ. La « nouvelle » qui bouleverse le Seigneur, parce qu'elle néantise l'être, ne les atteindra pas. C'est ce que marque, dans la phrase finale, l'adjonction — par rapport à la proposition initiale — de la conjonction « Mais » et de l'adverbe « toujours » : la révélation suprême de la mort de Dieu ne peut changer leur vision du monde ; après le discours du Christ, ils dorment comme avant.

Assurée par la reprise du motif du sommeil des apôtres, la correspondance des vers limites du groupe des tercets est confirmée par la reprise, sous forme oblique (« la nouvelle ») ou directe (le premier hémistiche de 14) de l'annonce de la mort de Dieu. Les vers 09 et 14 sont aussi les seuls du sizain terminal à ne pas contenir le pronom personnel de première personne qui figure, (10 et 11) à l'initiale, et que l'on trouve (12 et 13) à l'intérieur de l'alexandrin. Le parallélisme des tercets dépend de celui des vers initiaux et terminaux de strophes : 09 et 12 contiennent une apostrophe, 11 et 14 ont même rime.

Les vers 10 et 11 comportent chacun une proposition indépendante commençant par le pronom de première personne : l'une assertive, l'autre exclamative, entre elles juxtaposées. Ce distique, dont les termes s'articulent en fonction de la corrélation *accompli* + *terme de l'ascension* + *action* [duratif] + *résultat de la chute* + *passion*, réalise, plus explicitement que le geste du Seigneur dans le contexte des quatrains, la transmutation du Christ biblique en une figure de type icarien.

T2 explicite le contenu de T1 en révélant le *sens* de l'aventure

du héros, qui est l'impossibilité de tout sens. Les vers 12 et 13 affirment l'échec de toute tentative de médiation entre les hommes et Dieu, faute de l'existence du terme divin. Si le sacrifice représente habituellement « un discours particulier, et dénué de bon sens » (Lévi-Strauss, 62 p. 302), il apparaît encore ici dépourvu de toute espèce d'efficacité. Le Christ trompait les apôtres, mais en toute bonne foi; il fait figure désormais de trompeur trompé, d'innocente victime d'une croyance illusoire.

L'impossibilité du sens, le règne de l'absurde, sont liés à l'impossibilité d'établir un quelconque dialogue. Qu'il s'agisse de la relation à Dieu ou de la relation aux hommes, ce qui fait défaut c'est chaque fois le destinataire: « Dieu n'existe pas! »; les apôtres sont *sourds*, ils n'entendent plus celui qui, croyant les sauver, les trompait et que, maintenant, ils trahissent en l'abandonnant à sa solitude.

Quelle valeur convient-il d'attribuer à la succession des propositions « Dieu n'est pas! Dieu n'est plus! »? La première nie, purement et simplement, l'existence de Dieu; la seconde introduit une perspective historique et implique la proposition complémentaire: « Dieu a existé ». Entre ces deux énoncés il ne peut y avoir de « progression » (Pichois, 63a, p. 270); leur coexistence ne se justifie que par rapport à un changement de plan ou de point de vue. Dans un cas, la négation concerne l'être de l'objet lui-même (Dieu est ou n'est pas); dans l'autre, elle désigne l'appréhension de cet objet par un sujet (nécessairement situé à un moment de l'histoire). Le mot « nouvelle » comporte le sème *temporalité*; en raison du couplage des vers 09 et 14, « la nouvelle » renvoie à « Dieu n'est plus », mais l'italique attire l'attention sur le fait qu'il s'agit non d'un changement dans le statut du cosmos, mais d'une révolution dans la connaissance que l'homme a du monde. Rien n'a changé sinon la possibilité de croire.

LE SONNETS B ET C

Les sonnets B et C composent une unité sémantique dont les

limites sont signalées — selon un procédé déjà relevé dans le premier sonnet du poème — par la mise en parallèle des énoncés limites: « Tout est mort » (B, 01) et « tout va mourir » (C, 14) sont l'un à l'autre comme la *mort accomplie* à la *mort à venir* du tout.

L'indication initiale « Il reprit » représente les paroles du Christ comme une amplification du discours commencé en A. Le « Tout est mort » condense le double motif de la vacuité de l'univers: « Abîme! abîme! abîme! » (A, 12) — développé dans le récit de voyage du second sonnet — et de l'absence de Dieu qui trouve en A et en C sa plus claire expression.

Contrairement à ce qui se passe dans le premier sonnet toutefois, les disciples ne sont nulle part désignés expressément comme les interlocuteurs, destinataires du message du Christ: en B, le dialogue impossible avec les apôtres endormis prend l'allure d'un monologue dont l'ensemble des hommes (c'est-à-dire des lecteurs) sont les témoins. Tandis que la situation historique s'estompe, le discours acquiert une portée plus générale en même temps, qu'en un sens, il s'actualise.

En C le héros tente à nouveau d'établir un dialogue, mais au lieu de se tourner vers ceux d'en-bas il s'adresse, cette fois à celui d'en-haut: le Destin, la Nécessité, le Hasard, son père, interlocuteur aussi sourd et muet que les disciples. On retrouve, à deux reprises dans ce sonnet, l'apostrophe introduisant une interrogative.

Les vingt-huit vers du discours développent le thème indiqué dans les propositions limites: la mort en tant que réalité ultime et absolue. La corrélation paradigmatisque des sonnets B et C, *contigus*, se trouve confirmée par les correspondances qui s'établissent, de l'un à l'autre, entre des vers positionnellement comparables. La confrontation des vers, ou groupes de vers, ainsi couplés, facilite l'identification des axes en jeu et permet d'attribuer, par comparaison, à certains termes des valeurs qui échapperaient à une lecture purement diachronique et linéaire.

Reproduisons pour commencer les vers 02, 03, 04 en faisant alterner ceux de B et ceux de C:

(02) Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins tactés
: Froide Nécessité!...: Hasard qui t'avantant

- (03) *Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes*
Parmi les mondes morts sous la neige éternelle
 (04) *Répond des sables d'or et des flots argentés*
Refrigidis, par degrés l'univers pâlisant

A des positions équivalentes correspondent des contenus semblables. Les vers 02 ont trait à un parcours de l'univers par *Ego* ou par le Destin-Hasard personnifié. Le troisième vers de **B** s'oppose à son correspondant de **C** comme la *vie* à la *mort*. A la sixième syllabe on rencontre tour à tour le substantif « *vie* » et le participe-adjectif « *morts* »; chacun de ces vers contient en outre une indication de lieu — au singulier ou au pluriel — située au premier hémistiche. Le second hémistiche fournit une nouvelle expression des contenus *vie* ou *mort*: « *en ses veines fécondes* » et « *sous la neige éternelle* ». Composés par la suite préposition + article ou adjectif possessif + substantif + adjectif, ces syntagmes composent deux images qui s'opposent comme *animé* + *temporel* à *non animé* + *atemporel* (« *veines fécondes* » / « *neige éternelle* »). Mais en rapport avec le second hémistiche du vers 03 de leur strophe respective, les syntagmes des vers 02 « *chemins lactés* » et « *Froide Nécessité* » (ils s'achèvent tous deux par /*te*/) apparaissent articulés selon une corrélation sémique implicite *chaud* + *animé* / *froid* + *non animé*.

Chacun des vers 04 débute par /*R*/, consonne initiale d'un verbe *finitum*: « *Répond* »; « *Refrigidis* ». L'axe *vie* / *mort* subsume ici les oppositions *expansion* + *espace* + *lumière* / *condensation* + *temps* + *non-chaud* (= *non-lumière*) : : « *Aussi loin que la vie* [...] *Répond* » / « *Refrigidis, par degrés* ».

Le terme « *pâlisant* » (**C**, 04) remplit une double fonction: il reprend le contenu de « *Refrigidis* », procès en cours orienté vers une limite et, conformément à la valeur habituelle du *pâle*, il nie la lumière impliquée dans le contexte de *vie* (**B**, 04): « *pâlisant* » / (« *or* »; « *argenté* ») : : *non-lumière* / *lumière*.

Plutôt qu'une correspondance vers à vers, la comparaison des seconds quatrains suggère l'existence d'une corrélation globale des vers 06 à 08. Ces deux groupes d'alexandrins évoquent chacun, mais selon les perspectives de l'espace ou du temps, les images

d'un monde mort (ou, ce qui revient au même, voué à la mort).

L'univers se présente en **B** comme un anti-cosmos, une totalité non ordonnée, jouet d'un dynamisme non orienté, non orientant, incapable par conséquent de lui conférer un *sens*; les qualificatifs forment un paradigme de *l'absence d'ordre*: « confus »; « agités »; « vague »; « vagabondes ». L'examen de ces images permet de considérer *l'ordre*, le *sens*, la *vie* comme des termes corrélatifs impliqués par le mot « esprit » qui se définit par opposition avec le « souffle vague » dont il est l'antonyme. Si l'un « émeut » au sens étymologique du terme, l'autre « anime ».

L'image des soleils qui se froissent (**C**, 06) reprend le motif du *dynamisme incohérent* auquel succède, comme dans le quatrain correspondant de **B**, celui de *l'absence d'un esprit*. La tournure interrogative des énoncés de **C**, Q2 équivaut à une négation: dans ce contexte de *mort*, il n'est sans doute point d'« haleine immortelle » (**C**, 07) susceptible d'organiser l'ordre des temps (**C**, 08) et la pérennité de la *vie*, tout comme il n'y a pas d'« esprit » (**B**, 08) là où s'exerce un « souffle vague » (**B**, 07) pour organiser l'espace cosmique.

L'opposition *espace / temps* rend compte de la corrélation des deuxième et troisième sonnets; l'un concerne l'organisation du cosmos, l'autre met en question son devenir. Au second quatrain de **C**, le sème *temporalité* est réitéré à tous les vers au moins une fois; en particulier il appartient au noyau sémique de trois des quatre lexèmes de la rime: « originelle »; « immortelle »; « renaissant ». Désignés en **B** (07) comme des « sphères vagabondes », ou, en **C** (06) comme des « soleils éteints », les corps célestes sont perçus tantôt par rapport à leur course dans l'espace, tantôt en fonction de leur devenir.

Les syntagmes parallèles des vers 07: « Un souffle vague »; « une haleine immortelle » sont l'un à l'autre comme l'expression négative à l'expression positive du *souffle de vie* dont la définition implique, dans ce contexte, *dynamisme orienté* (et *orientant*) + *personne* (« haleine », par synecdoque) + *pérennité*.

Enfin, le vers 09 introduit chaque fois la figure divine. Dieu est nommé en **B** où il est recherché sous les dehors d'un objet: le

soleil — « œil de Dieu »; il n'est pas explicitement désigné en C où il correspond au « père » à qui s'adresse le Christ. Dieu-soleil et Dieu-père sont opposés chacun à un terme contraire emprunté à l'ordre des choses ou à celui des personnes: l'anti-soleil (« orbite »; « puits »; « spirale »); l'anti-dieu, Satan, l'un et l'autre associés à la nuit (« nuit » B, 10; « nuits », C, 12).

D'une manière générale et en guise de conclusion, la confrontation de B et de C nous conduit à définir les isotopies de ces deux panneaux du discours du Christ en fonction de deux corrélations concomitantes: *perspective spatiale* / *perspective temporelle* et *vision objective* / *relation de dialogue (non-personne / personne)*.

LE SONNET B

Le second sonnet s'inspire d'assez près du texte de Jean-Paul:

Christus fuhr fort: « Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstrassen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, so weit das Sein seine Schatten wirft und schauete in den Abgrund und rief: Vater, wo bist du? aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Westen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich. — Schreiet fort, Misstöne, zerschreit die Schatten; denn Er ist nicht! »

Nerval n'a pas inventé les motifs du dynamisme incohérent, de l'infinitude du monde désert, de l'angoisse causée par une vision abyssale de l'univers (la métaphore de l'« orbite caveuse » symbolise — sur ce point le texte allemand est plus explicite — le vide laissé par l'absence de Dieu). La valeur du qualificatif « étrange » appliqué à l'arc-en-ciel se précise quand on juxtapose l'image de Nerval et celle de Richter: cet adjectif exprime le paradoxe de la présence d'un arc de lumière en l'absence de tout soleil.

Tout en imitant Jean-Paul, le poète français s'attache en premier lieu à organiser et à distribuer, de manière originale, métaphores et motifs dans la forme de son poème.

Le récit du voyage cosmique du Christ se subdivise en deux phrases (si l'on admet qu'à la fin de 06, les points de suspension n'indiquent pas une pause phrastique) qui coïncident avec les deux principales sous-unités du sonnet. Contrairement au Christ de Jean-Paul qui cherche Dieu en haut et, ne l'ayant pas trouvé, en bas, le Seigneur de Nerval se contente de monter: mais les hauteurs ainsi atteintes (Q) se muent en abîme (T) à l'instant de la révélation suprême, comme si la découverte que Dieu n'existe pas avait pour effet de transformer une ascension en chute. D'une manière plus générale, le signe de la *perversion* consiste dans la confusion des contraires.

La corrélation qui unit *espace mort* et *absence divine* est partout implicite: pourtant l'accent est mis tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre de ces motifs. Quatrains et tercets sont dans un rapport de complémentarité. Le passage d'un groupe de strophes à l'autre est assuré par le lien sémantique des énoncés négatifs des vers 08 et 09: 08 ferme le groupe des quatrains en raison de la similitude positionnelle (vers limite du groupe des quatrains) et sémantique qui l'unit à 01. Chacun de ces vers comporte une négation, celle de la vie (« Tout est mort ») et celle de tout esprit « Nul esprit n'existe ». Dans les deux cas on relève la présence d'un quantificateur (« Tout »; « nul ») et, à la rime, d'un substantif au pluriel désignant la totalité cosmique (« mondes »; « immensités »); 09 se présente comme une transformation grâce à la réapparition du pronom de première personne (qui figure encore en 01 et 02) comme une reprise du thème du voyage: le sens de l'aventure du héros c'est, en termes figurés, la quête de Dieu.

Les quatrains

Les quatrains reproduisent, à un niveau hiérarchique inférieur, le type d'articulation des groupes de strophes entre eux. Le vers initial de la seconde unité en jeu, 05, remplit des fonctions ana-

logues à celles, déjà analysées, de 09: il assure la continuité du discours grâce au couplage qui l'unit au dernier vers de l'unité précédente (04) avec lequel il a en commun d'évoquer une relation de la terre et de l'eau célestes; il marque un nouveau commencement dans la mesure où il reprend le thème de l'empire universel de la mort: « Tout est mort » (01); « Partout le sol désert côtoyé par des ondes ».

Contrairement à ce qui se passe dans les tercets, où T2 se situe dans le prolongement de T1, puisque ses images sont l'expansion de la métaphore de l'orbite caverneuse, Q1 et Q2 sont dans un certain rapport d'opposition. La discontinuité strophique dépend du contraste qui sépare la vision de vie (second hémistiche de 02 et 03-04) et la vision de mort (second quatrain).

Le parallélisme des vers 04 et 05, contigus et extérieurs de strophe, est ménagé terme à terme: le schéma *espace + terre + eau* qui fonde la comparabilité sert de support au contraste *vie / mort* caractéristique de la relation Q1 / Q2. A l'expression verbale de l'occupation de l'espace (« Répand ») répond l'expression adverbiale d'un espace occupé (« Partout ») selon la corrélation *spatialité + dynamisme* (occupation en cours) / *spatialité + statisme* (occupation accomplie); les deux syntagmes « sables d'or » et « sol désert » sont étroitement couplés: ils occupent des positions syllabiques équivalentes (de la troisième à la sixième syllabe avant la césure), ils comportent la même séquence /s/ initial + /d/ introduisant le déterminant + /R/ en position terminale: ces deux synecdoques de la terre sont dans un rapport antithétique: *plénitude* (« or ») / *vacuité* (« désert »).

Le sème *statisme* (05) et le contenu *dynamisme non orienté* (06, 07) s'opposent ensemble au trait *dynamisme orienté* propre aux images du cosmos vivant: les « veines » (03) confèrent au mouvement conquérant de la vie (04) une allure directionnelle; au second vers, les « chemins lactés » évoquent à leur tour un espace parcouru dans un sens, ou à parcourir, qui est, de plus, lumineux et nourricier.

Les traits valorisants, ceux qui disent la plénitude du cosmos-organisme, sa lumière, sa fécondité, font défaut en Q2: dans un

espace géométrique, la course aveugle des « sphères vagabondes » a pour corrélat l'amertume infinie (qui s'oppose à la lactescence) des « océans agités ».

Les syntagmes terminaux des vers successifs 03, 04, 05, 06 composent un paradigme: ils comportent tous une référence, directe ou médiate, à la *liquidité*. Groupés par paires, dans les deux derniers vers de Q1 et dans le distique initial de Q2 les syntagmes: « veines fécondes »; « flots argentés », développent, selon des optiques distinctes, la métaphore courante de la « Voie lactée » pour désigner la ceinture lumineuse du ciel nocturne. L'image d'une lumière argentée, la comparaison des « voies lactées » avec des « veines » (« Milchstrassen wie Silberadern ») appartiennent chez Jean-Paul, au motif de l'« édifice écroulé du monde » et s'inscrivent dans l'image générale de l'univers-mine souterraine; Gérard de Nerval pour sa part, les emploie à évoquer le cosmos vivant — tel qu'il pourrait ou devrait être — par opposition aux immensités mortes, aux espaces tempétueux.

B se réfère à une conception à trois termes de l'espace: *Terre* (*terre / eau*) / *Ciel* telle qu'on la rencontre dans *El Desdichado* par exemple. La fluidité de l'espace sidéral — exprimée par la récurrence du sème *liquidité* — assume des valeurs variables en vertu des changements de nature qui affectent les rapports de l'*eau* et de la *terre* projetés dans le *ciel*.

Reprenons le parallélisme des vers 04 et 05, déterminant pour la compréhension de l'économie des quatrains. On découvre que la réalisation lexicale et grammaticale des termes *terre* et *eau*: « sables [...] et [...] flots »; « sol [...] côtoyé par des ondes » sous-entend deux modes de relation de ces termes. Admettons l'homologie *terre / eau* : : *discret / continu*. Aussitôt se trouve justifié le choix du lexème « sables »: il exprime l'élément terrestre sous l'aspect de sa moindre discontinuité puisqu'il le présente comme une accumulation indéfinie de petits intervalles. A ce titre, le *sable* est de la *terre* ce qui est le plus proche de l'*eau*.

« Sables » et « flots » émanent d'un même principe; coordonnés, ils composent entre elles les deux modalités du fluide qui circule dans les « veines fécondes » de la vie: ils forment un

couple de termes complémentaires corrélés comme l'or et l'argent. Comme on pouvait s'y attendre, l'image des vers 03, 04, traduit le régime conjonctif, propice à la vie, où *continu* et *discontinu* trouvent à s'équilibrer.

A la fois distincts par le genre et le nombre, les « ondes » et le « sol » sont réunis par un lien hypotaxique de déterminant à déterminé. Entre ces termes se manifeste une relation de pure contiguïté (« côtoyé »). Le champ de la terre est mesuré par l'extension de celui des eaux. A la relation de complémentarité succède celle de l'exclusion réciproque.

Le premier distique de Q2 met en présence deux « visées », qu'il oppose: continentale en 05, océanique et 06; il exploite ainsi la corrélation *terre / eau* qui nous intéresse. Toutefois, selon la perspective diachronique, qui rétablit l'ordre de succession de la diction, 06, en tant que dernier vers de la séquence, conclut, momentanément, le discours: tout se passe alors comme si la vision tempétueuse et maritime de l'univers se substituait aux images précédentes pour les effacer, de la même manière que le spectacle du monde mort, en Q2, a remplacé celui du cosmos vivant évoqué en Q1.

Une telle lecture permet d'éviter la contradiction inhérente à la coexistence de deux visions non compatibles de l'univers. « Tout est mort! »: la vie n'est, en définitive, qu'une illusion — celles des hommes d'en bas endormis — que dissipe l'expérience du solitaire d'en haut, qui veille. Parvenu aux confins de l'univers (« Aussi loin que la vie ») le Seigneur se trouve placé face à l'infinitude de l'espace (« ces immensités » est l'expression française qui rend l'« unermessliche Welt » du texte allemand.).

L'homme ne saurait ni habiter ni parcourir les espaces infinis; il convient de s'en aviser: « les chemins lactés » (02) sont ici des chemins où l'on se perd (« Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés »)! Comme, à l'intérieur du labyrinthe, se rompt l'équilibre du *continu* et du *discontinu*, l'espace infini ne peut être que trop ouvert ou trop fermé. Nuit épaisse ou abîme, il manifeste toujours quelque excès, de vide ou de plein.

Les tercets

Les six derniers vers de **B** nient l'existence d'un esprit créateur et recteur de l'univers en même temps qu'ils évoquent son contraire. Les sèmes *expansion spatiale* et *dynamisme orienté* (qui font défaut aux mondes morts, en Q1 et Q2) sont présents dans les tercets, mais affectés d'un coefficient négatif.

Il existe entre 04 et 11, unis par leur position — vers final de la première strophe de chaque système — un évident parallélisme de dissemblance. Au début de chacun de ces vers, on rencontre un verbe commençant — au degré d'aperture près de la voyelle — par une même syllabe : « Répand » ; « Rayonne » et comportant le contenu *expansion spatiale*. Le premier, « Répand », est transitif, il a pour sujet « la vie » et pour complément les éléments, terreux et aquatique, distincts et unis, perçus comme des substances lumineuses ; l'autre, « Rayonne », est intransitif ; la « nuit » (en tant que lumière négative) est à la fois l'agent et le résultat du procès. Coordinée à « Rayonne », la forme réfléchie, « s'épaissit » précise le résultat disjonctif d'un rayonnement au sein duquel le discret et le continu, loin de s'opposer s'identifient : l'excès de *vide* (« un orbite / Vaste, noir et sans fond ») procurant un excès de *plein* (« la nuit [...] / [...] s'épaissit toujours »). Nous avons déjà rencontré dans *El Desdichado* une figure semblable : *nuit de l'absence* = *nuit épaisse du tombeau*, dans un contexte où, précisément, la vie était assimilée à la mort.

La figure qui domine les images des tercets est celle de la *perversion* liée à l'identification des contraires. Le couplage des vers 11 et 14 implique que l'expansion (« Rayonne ») ne se distingue guère de l'absorption (« engloutit »). Le vol vers les voûtes ouvre les perspectives d'un puits sans fond.

Contrairement aux autres lexèmes du paradigme de la *circularité* : « tourbillons », « sphères », « œil », « orbite », « arc-en-ciel », « puits » et « spirale » comportent le trait *dynamisme orienté* qui appartient à la constellation sémique de la *vie*. La spirale oriente l'existant, mais vers le nadir du chaos, à la limite du néant ; elle modèle le monde selon le schéma de la mort : le *sens* du

devenir c'est la négation du devenir, le *sens* de la vie c'est la non-vie. Le sens qui est négation de tout ordre, retour au chaos et affirmation du non-sens est un sens perversi.

Vide et infini, venu du néant, allant au néant, voilà l'univers. A la fin du second sonnet, l'existence apparaît comme un fait paradoxal. Déjà utilisé dans *Horus*, l'« arc-en-ciel » symbole de vie et de totalité réconciliée, est dit ici « étrange » : cet adjectif souligne le paradoxe de la lumière et de la couleur présentes en l'absence de tout soleil, surgies au bord de l'abîme. Moins condensé, le texte allemand est sur ce point plus explicite : « und der schimmernde Regenbogen aus Westen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. »

Parti en quête d'un au-delà, le Christ arrive au « seuil » vertigineux d'un en deçà. La seule perspective d'avenir est celle d'un retour au non-être originel. Conditions de toute vie, l'espace et le temps (« Les Mondes et les Jours ») sont voués à « l'ancien chaos dont le néant est l'ombre ». La dernière image évoque une totalisation négative toujours en cours, marche infinie de tout ce qui vit vers le néant.

LE TROISIÈME SONNET

De par sa position centrale, le sonnet C joue un rôle éminent dans l'économie générale du poème. En particulier, nous aurons à rendre compte des correspondances qui l'unissent aux sonnets d'introduction et de conclusion (A et E) : ceux-ci forment avec lui le groupe des unités impaires, premier, troisième et cinquième sonnets.

Le « dialogue solitaire » commencé en A se poursuit, mais avec un nouvel interlocuteur : le cosmos-Dieu aussi muet que les disciples sont sourds. Après avoir évoqué la vision suprême d'un espace orienté vers le néant (B, T2), le Christ reprend, sous forme interrogative, la question de l'ordre des temps. A cet égard, l'image de la « Spirale, engloutissant les Mondes et les Jours » sert à ménager la transition entre une visée spatiale, dominante en B, et une visée temporelle, caractéristique de C. Le Seigneur

interroge le principe du devenir, qui se confond nécessairement avec celui de toute existence: la « puissance originelle », « mon père ». Quatrains et tercets s'opposent en vertu de la corrélation *devenir cosmique / devenir individuel* auxquels président un principe impersonnel personnifié ou un principe individuel absent.

Les quatrains

Le mouvement général de la phrase, les questions posées à la Nécessité, au Hasard, ainsi que le détail de l'expression — Nerval reprend tous les qualificatifs — dérivent en droite ligne de Jean-Paul:

[...] «starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Nothwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! Kennt ihr das unter euch? Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? — Zufall, weisst du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternen- Schneegestöber schreitest und eine Sonne um die andere auswechst, und wenn der funkelnde Thau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehst [...]»?

Le rapprochement avec le texte allemand confirme — ce dont le lecteur du poème s'avise sans autre — que le « Destin », la « Nécessité », le « Hasard », sont les hypostases du Néant. Nerval a remplacé le « Nichts » par le « Destin » sans doute parce que ce mot comporte — ainsi que les autres principes évoqués — le sème *temporalité* qui fait défaut à Néant. Distincts en allemand le verbe est au pluriel: « Kennt ihr » les trois interpellés n'en font qu'un dans le texte français où le verbe est à la deuxième personne du singulier (« Sais-tu »). Il en résulte un effet d'identification forcée des antonymes (« Destin »; « Nécessité ») / « Hasard » ou des contraires « Immobile » / « t'avancant », qui reproduit le schéma de la *perversion* dégagé dans le sonnet précédent, plus particulièrement dans les tercets. Le Hasard et la Nécessité apparaissent comme les formes complémentaires du *non-sens*, par défaut ou par excès de détermination.

L'interlocuteur que suscite l'apostrophe du Christ n'est en réalité qu'un pseudo-interlocuteur, incapable, au même titre que les apôtres, d'alimenter un dialogue.

En niant les traits constitutifs de la *vie*, *dynamisme* + *sens* + *chaleur* (ou *lumière*), les adjectifs « Immobile », « muette » (*non-parole* = *non-sens*), « Froide », contredisent la promotion syntaxique du « Destin » et de la « Nécessité » au rang de secondes personnes du discours. Grâce à l'artifice de l'allégorie, le Hasard s'avance, mais sa progression ne saurait être qu'une régression vers l'immobilité absolue et définitive d'un monde pris « sous la neige éternelle ». Ainsi que nous l'avons constaté en B, un *dynamisme* orienté vers la négation de tout dynamisme est l'équivalent de la négation du dynamisme.

Pas davantage que celle de la « nuit » (B1, T1), l'action du Hasard n'est réellement *transitive*. Entre la « puissance originelle » et sa création manque cette juste distance qui doit séparer un sujet personnel vivant d'un objet ni personnel ni vivant. Le Hasard refroidit un monde déjà froid¹; personification de la nuit et du néant, il ne saurait apporter chaleur et lumière aux « soleils éteints », pas davantage que sa course (par définition, aveugle) ne se révèle capable de replacer sur une trajectoire les astres désorbités qui se froissent (06): la mort n'engendre que la mort, le faire du Hasard ne change rien à la nature d'un monde produit par le hasard.

Dans le cadre de l'isotopie nouvelle de ces quatrains, caractérisée par la présence des traits *temps* + *personne*, le poète reprend le schéma des images des tercets de B: progression (ou régression) continue vers le néant ou la mort. « L'univers pâlisant » est le corrélat du rayonnement sur le monde de la nuit qui « s'épaissit toujours » (diminution de lumière ou accroissement de nuit sont deux expressions d'un même devenir); les « degrés » mesurés dans le temps (« Refroidis, par degrés ») renvoient aux cercles successifs de la spirale.

Le couplage des syntagmes comparables « mondes morts » et « soleils éteints », symétriquement disposés par rapport à la limite strophique (premier hémistiche de 03 et de 06), indexe la

¹ Signalons le lien paronymique qui lie « froid » à « froisser ».

corrélation bien connue *vie / mort* : : *chaleur + lumière / non-chaleur + non-lumière*.

Les vers extérieurs de strophe se groupent par paires (01 et 05; 04 et 08) pour reproduire, dans un ordre inverse, le contraste qui articule, en B, les images de vie de Q1 avec les images de mort de Q2. Un tel rapport est surtout évident lorsqu'il s'agit du second hémistiché de ces vers: *mort / vie* : : « muette sentinelle » (*non-parole + non-dynamisme*) / « puissance originelle » (*dynamisme + orientation*) : : « l'univers pâissant » (*dynamisme orienté vers une limite finale*) / « entre un monde qui meurt et l'autre renaissant » (*dynamisme orienté vers une limite initiale*).

Les quatrains de C expriment, de manière redondante, les corrélations sémiques déjà posées en B, mais ils sont plus qu'une variation, dans la perspective temporelle, sur les thèmes et motifs du sonnet précédent. Ils précisent en la complétant la réflexion sur les rapports de la *vie* et de la *mort*. Appréhendé en B dans son apparence actuelle, l'univers est pensé en C par rapport à ses causes première et dernière. Il est implicitement admis, dans ce poème, que la fin ne peut différer des origines: l'univers surgi du néant et du chaos retourne nécessairement au chaos et au néant qui apparaissent bien comme le seul « sens » de son devenir... à moins qu'on ne fasse intervenir un principe de vie, étranger au chaos et au néant!

La seconde question des quatrains (07, 08) appelle, tout comme la première, une réponse négative: le Hasard ne peut souffler sur l'univers qu'un vent froid (04, « Refroidis »)! Mieux que la dénégation pure et simple, le tour interrogatif nous renseigne à la fois sur l'objet de la question et sur l'aspiration du locuteur à une vie à la fois immortelle et essentielle qui découlerait d'un principe incréé. La *vie* ne peut être que si elle a été, pour le moins au même titre que la mort, aux origines, que si elle s'avère *contemporaine* de la « neige éternelle ».

Le mode d'actualisation d'un principe de vie intemporel est pensé comme l'alternance indéfinie des naissances et des morts (07; 08). L'image, dans son ensemble, implique l'idée du temps

circulaire capable de concilier le *continu* (« transmettre ») et le *discret* (« un monde qui meurt et l'autre renaissant »).

Le discours du Christ met en doute la victoire de la vie sur la mort telle que la célèbre *Horus*, où, sous le signe de l'Épouse, se trouve assurée la cyclicité des instants.

Les tercets

L'association, en 09, d'une apostrophe (comme il y en a en Q1) et d'une question (comme on en trouve en Q2) indexe une reprise du discours. Le changement d'isotopie, qui l'accompagne, résulte clairement d'une comparaison des vers contigus, 08 et 09, qui ont en commun le motif de la transmission. Si les questions des quatrains concernent la vie de l'univers et des mondes, celles des tercets intéressent la vie personnelle d'individus humains ou anthropomorphes. Le Christ désormais ne s'adresse plus à un principe impersonnel que « personnalisent » sa position d'interlocuteur et le procédé de l'allégorie, mais à la personne du père absent.

Si le premier vers de T1 pose la question du rapport du *même* avec le *même*, le vers correspondant de T2 traite de la relation du *même* avec l'*autre*. Quant au vers 14 de C, dernier du groupe que forment les sonnets B et C, il a pour fonction de mettre en corrélation les destins cosmique et humain auxquels renvoient respectivement les quatrains et les tercets de C, et de clore le discours du Christ par la réaffirmation de la mort universelle posée au début de B.

Désignons les trois questions des tercets par *a* (09); *b* (10); *c* (11 et 12); elles concernent toutes le statut temporel du Dieu-père. Dieu peut être:

- à la fois *mortel* et *immortel* (*a*); le vers 09 évoque le thème de la *race* qui conjugue dans l'ordre de l'histoire (tout comme le temps circulaire dans l'ordre de la nature) *continu* et *discontinu*, *permanence* et *succession*. Un principe atemporel régit la succession des termes discrets et les ramenant à l'unité dans et par le temps;

- *immortel* (b); Dieu est alors lui-même le principe de vie: situé par-delà l'opposition de la vie et de la mort, il participe à ce qu'on pourrait appeler le monde des essences;
- *mortel* (c); couplé avec « vivre » (10), le mot « succombé » (11) renvoie à l'idée de la mort.

La mort divine ne s'inscrit pas dans le temps de l'histoire humaine, elle ne peut être qu'un événement de l'histoire des dieux; pareil à celui qu'évoque l'énoncé *historique* (verbe à l'aoriste) du vers 12: « cet ange des nuits que frappa l'anathème ». Dieu n'apparaît point comme une victime de l'usure des ans: sa disparition n'est point non plus dans l'ordre de la nature; elle découle d'un conflit qui oppose des antagonistes divins.

On peut s'interroger sur la valeur de l'adjectif « dernier » qui qualifie l'effort victorieux du rival de Dieu. Mais le non-être, l'emporte-t-il sur l'être, il n'accède pas pour autant à l'être; au contraire, n'étant plus un reflet négatif de ce qui est, « cet ange des nuits que frappa l'anathème » perd jusqu'à l'existence même. L'analyse d'un passage d'*Aurélia* (I, p. 404) où le narrateur s'interroge, en rapport avec la corrélation *bien / mal*, sur l'immortalité de son âme, contient une phrase révélatrice d'une problématique analogue à celle qui nous préoccupe ici: « En me prouvant que j'étais bon, je me prouvais que j'avais dû toujours l'être. « Et si j'ai été mauvais, me-dis-je, ma vie actuelle ne sera-t-elle pas une suffisante expiation? » La relation du *bien* au *mal* n'est pas symétrique. On peut bien passer du *mal* au *bien*, mais l'inverse n'est pas vrai! C'est qu'en effet seul le *bien* est essentiel; le *mal*, pour sa part, accidentel, occasionnel.

La confrontation des énoncés-limites du groupe B-C pose un problème qu'on ne peut esquiver. Comment lever la contradiction apparente de la séquence « Tout est mort » (B, 01) — « Tout va mourir » (C, 14)? L'énoncé péremptoire du début souffre-t-il des exceptions? Il dénonce le caractère illusoire de toute vie; dans un univers dépourvu de *dynamisme orienté*, de *lumière*, de *parole*, en un mot de *sens*, où l'existence ne s'enracine pas dans le non-temps des origines mais surgit par hasard du néant auquel il est voué, la vie se confond nécessairement avec la mort.

Le dernier vers implique que le Christ est le dernier vivant, comme il est aussi le seul éveillé face aux disciples endormis. Pour lui la vie est peut-être autre chose qu'une illusion, qu'un songe: le voyage cosmique a dissipé les mirages; la confrontation avec l'abîme ne change rien à l'absurdité du monde, mais, dessinant en creux le défaut de sens et de vie, elle révèle le caractère absolu de l'exigence de vie. Sa propre mort prend aux yeux du Christ l'allure d'une catastrophe cosmique; elle ajoute encore, si possible, à l'état de mort du monde et des hommes. Avec le Fils disparaîtra jusqu'à cette forme paradoxale de Vie qui maintenait l'existence au seuil du chaos et du néant, protestation contre la mort et le non-sens.

Après la lecture des trois premiers sonnets du *Christ aux Oliviers*, on ne peut manquer d'être frappé des ressemblances qui rapprochent la vision du Christ — telle qu'elle apparaît dans son discours — et ce que Lucien Goldmann a appelé la « vision tragique ». Toute question de source mise à part, l'analogie des situations, des personnages, des motifs incite à esquisser un parallèle entre le poème des *Chimères* et le texte de Pascal, « Le Mystère de Jésus », qui représente, selon Goldmann, une « réflexion tragique ».

Sur bien des points, on peut appliquer au Christ de Nerval les termes mêmes que Goldmann utilise pour décrire la condition de l'homme tragique. Condamné à la solitude qui « résulte de l'incapacité du monde à entendre ne serait-ce que le son d'une voix essentielle », coupé à la fois de la communauté des hommes et de l'univers dont il perçoit « l'insuffisance radicale », hanté par l'image du gouffre, accablé par le silence des hommes et d'un « espace physique dans lequel aucune valeur humaine n'a plus de fondement nécessaire et où, par contre, toutes les non-valeurs restent possibles et même probables », le Christ de Nerval serait-il un avatar du héros tragique?

Au sein d'un « monde réifié d'hommes et de choses », le Médiateur nervalien ne réagit pas comme celui de Pascal. Fils de Dieu auquel il aurait manqué la grâce, le Christ des *Chimères* s'avoue vaincu, il a « trompé » ses disciples et ses dernières paroles disent le renoncement à tout espoir. A aucun instant il n'est

appelé à parier sur l'existence de Dieu. Pour lui, Dieu n'est pas seulement caché, à la fois et paradoxalement absent et présent: « Non, Dieu n'existe pas! ». Le Seigneur-poète ne dissocie pas l'existence de l'espace et celle de la divinité: le défaut de présence sensible est interprété ici comme le signe non équivoque de la non-existence de Dieu. Faute d'un principe transcendant, le temps de la vie se confond avec la mort; en aucun cas, la croyance à un absolu surnaturel qui ne serait pas manifesté dans l'espace naturel ne représenterait une compensation au sentiment de l'insuffisance du réel empirique. La vocation du Christ de Nerval n'est pas déterminée par un destin surnaturel.

Cardons-nous toutefois d'anticiper sur le sens du poème tout entier. Le *discours* ne représente qu'un volet de la réflexion nervalienne: la dialectique du narrateur et du héros, nous le verrons, apportera une solution originale au « problème central de la pensée tragique »

celui de savoir si dans cet espace rationnel qui a, définitivement et sans possibilité de retour en arrière, remplacé l'univers aristotélicien et thomiste, il y a encore un moyen, un espoir quelconque de réintégrer les valeurs morales supra individuelles, si l'homme pourra encore retrouver Dieu ou ce qui pour nous est synonyme et moins idéologique: la *communauté* et l'*univers* (Goldmann, 55, p. 45.)

LE QUATRIÈME SONNET DANS L'ÉCONOMIE DU POÈME

Développé tout au long de deux sonnets, le discours du Christ a eu pour effet de projeter le passé accompli sur le plan du présent. En vertu de l'ambiguïté de l'embrasseur « Je », qui renvoie — lorsqu'il figure dans un texte poétique indéfiniment répétable — à quiconque le prononce, le lecteur d'aujourd'hui s'est, d'une certaine manière, identifié au protagoniste d'autrefois. Mais dès le premier vers de D, la perspective historique un instant oubliée se recompose d'un coup: le narrateur reprend la parole en son nom propre. Toutefois, l'élargissement du contexte obtenu par la translation métaphorique du passé à l'actualité est conservé: le « monde » (D, 02), au sens de l'ensemble des hommes, remplace

maintenant la communauté restreinte de « ceux qui l'attendaient en bas [...] engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes ».

La discontinuité établie entre le groupe B, C et D, grâce au contraste *plan du discours / plan du récit* est ressentie au profit de l'analogie qui existe entre le sonnet initial et l'avant-dernière unité. D représente comme une reprise de A: il s'agit à la fois d'un recommencement et d'une suite. La situation du Christ posée en A (11) « Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours! » est redécrite, en termes proches, en D (03; 07): « Mais prêt à défaillir et sans force penché »; « Je suis souffrant, ami! sur la terre couché... » Rien n'a changé en apparence, si ce n'est que, après l'échec de la double tentative d'établir un dialogue avec les hommes et avec le cosmos-dieu, s'aggravent le sentiment de désespoir et l'état de prostration: la solitude du Seigneur n'apparaît plus désormais comme le produit des circonstances; il la perçoit lui-même comme absolue et inévitable.

On identifie en D, comme en A, les trois modalités du récit qui permettent de présenter l'action par rapport à un maximum et à un minimum d'objectivation:

- a) le narrateur s'efface au profit d'un ou de plusieurs protagonistes auxquels il donne la parole. Le temps du procès de l'énoncé coïncide alors avec le temps du procès de l'énonciation. L'action elle-même se présente comme un procès *en cours*;
- b) le narrateur demeure étranger à l'action qu'il rapporte comme *accomplie*. Il maintient entière la distance qui sépare le moment de l'action et celui du récit. L'ordre de succession des énoncés et des séquences mime l'ordre chronologique des événements. Notons que le fil narratif est respecté dans l'ensemble de notre poème puisque le discours du Christ, qui évoque une action antérieure à la situation décrite en A, occupe, en tant qu'acte, la place qui suit A et celle qui précède D;
- c) le narrateur intervient, à des degrés divers et de différentes manières pour exprimer, de façon plus ou moins directe, son point de vue, porter un jugement sur l'action décrite. Il en va ainsi, par exemple, lorsqu'il trouble l'ordre « naturel » des successions (le procédé du retour en arrière projette le récit

dans une conscience) ou, de manière plus générale, quand il situe le procès de l'énoncé par rapport à deux — ou plusieurs — découpages temporels différents, deux ou plusieurs durées dans l'une desquelles lui-même est compris. Alors le procès apparaît à la fois comme *accompli et en cours* selon le point de vue auquel on le considère: par rapport à la durée achevée où il s'est déroulé et dont le narrateur est exclu, ou par rapport à une durée inachevée, qui englobe l'instant de l'énonciation où il se « déroule ». Dans un cas, le procès possède un sens, une valeur déterminée, dans l'autre non, il demeure « mystérieux », pour autant que l'on admette — par hypothèse — que le sens et la valeur dépendent de la clôture du contexte auxquels ils appartiennent.

Le sonnet D a pour fonction d'accentuer la polarisation implicite dans le sonnet liminaire, entre une perspective durative et universelle « comme font les poètes » (A, 02) et une optique historique qui situe les êtres et les choses en un moment et en un lieu déterminés (A, 01-02). Nulle part, l'enracinement dans un contexte historique n'apparaît plus clairement qu'en D. Symptomatiquement, le décor campagnard, celui qui évoque la nature, « sous les arbres sacrés », cède la place au cadre artificiel de l'activité culturelle, celui de la ville: « Solyme », « sur tous les murs écrites ».

En même temps, le texte désigne le protagoniste principal comme « l'éternelle victime », ce qui est une manière d'affirmer que la fonction victime est antérieure aux acteurs chargés de la réaliser. Interprétation qui se confirmera en E (Q1) et qu'était la présence, en Q1 de D, du motif complémentaire: au caractère éternel de la victime correspond la valeur universelle de sa parole adressée à tous les hommes, au « monde ».

Le sonnet de conclusion E, qui dénoue l'action, aura pour mission de concilier les perspectives ainsi nettement distinguées en D. Le sens de l'événement christique ne se définit ni par rapport à la seule histoire ni dans la seule perspective de l'éternité, mais dépend de la mise en relation de l'une et de l'autre.

Le discours du Christ (pour l'essentiel, B et C) rapporte la

situation décrite en A à sa cause: l'inutilité expérimentée de la quête, l'impossibilité, pour le héros, de surmonter victorieusement l'épreuve et, par conséquent, l'impossibilité d'un récit conçu comme ensemble de transformations orientées; le Christ appartient à la classe des héros du spleen.

Mais qu'est-ce qu'un récit qui est la négation de toute narrativité? L'effet de suspension du devenir produit par l'insertion du discours du Christ dans le fil narratif crée une attente (quelque chose doit se passer, malgré tout) que l'avant-dernier sonnet vient satisfaire: tout se passe comme si l'on reprenait le fil de l'histoire: D remplit le rôle de la péripétie.

La péripétie, en D, ne fonctionne pas seulement comme une charnière narrative chargée d'amener le morceau de bravoure, le dernier sonnet, le « plus original »; le fil narratif n'est pas ici un prétexte à lier entre elles des unités signifiantes, par ailleurs autonomes: il s'insère dans le texte pour y composer un dessin indispensable à l'intelligence de la trame générale du poème. La péripétie met en présence trois acteurs et articule entre elles trois actions: une fois constatée l'impossibilité de remplir sa mission de médiateur, le Christ accepte de se constituer en objet d'échange (D, 05, 06); moyennant rétribution l'un des membres de la microsociété des disciples « remet » le Seigneur au gouverneur chargé de protéger l'ordre social en vigueur. Celui-ci donne l'ordre d'arrestation.

Nerval a pris soin, semble-t-il, d'écarter, pour ainsi dire par avance, toute interprétation par référence à un modèle causaliste. Le désespoir du Christ, la trahison de Judas et même l'ordre d'arrestation lancé par Pilate sont appréhendés, en dehors de tout enchaînement, comme autant de faits autonomes, dans l'ordre des causes et des effets: le renoncement final du Seigneur est indépendant de la trahison de Judas: « trahi par des amis ingrats », le Christ s'adresse, suprême recours, au traître éveillé qu'il appelle « ami » (07); la trahison de Judas, comme virtualité, est antérieure à la prière du Christ. De surcroît il serait faux d'interpréter les paroles du Christ comme une incitation au crime: ainsi que dans l'*Évangile* de Jean, elles correspondent au désir de voir

l'inévitable accompli au plus vite; enfin Pilate, sans prendre bien au sérieux le danger que peut représenter pour l'Etat un « pauvre fou », accomplit « par hasard » le geste décisif.

Dans un cosmos absurde, livré au hasard (C, 02) ou, ce qui revient au même, à la nécessité (C, 01), les actes des hommes ne sauraient avoir de valeur: l'histoire aussi s'accomplit au hasard (D, 13). Tout se passe donc comme si le narrateur épousait, momentanément du moins, le point de vue du Christ dont le désespoir coïnciderait avec l'impossibilité « objective » de constituer l'Histoire.

Toute forme d'intelligibilité suppose l'existence de relations: réduits à leur atomicité, les événements apparaissent dénués de signification. Mais la négation du sens n'est en réalité, ici, que la négation d'un sens, tout comme la « pulsion de mort » est la forme paradoxale que prend le désir d'une vraie vie; l'affirmation de l'absurde se présentera, en effet, comme la condition nécessaire pour passer d'un mode d'intelligibilité à un autre.

Le texte suggère une nouvelle manière de solidarité (non causaliste) des faits, susceptible de leur conférer une valeur. L'isolement syntagmatique des protagonistes et la discontinuité des actions sont exploités à des fins métaphoriques ainsi qu'en fait foi l'existence de deux paradigmes, celui des *solitaires éveillés* et celui du *procès de l'appel* qui attirent l'attention sur la dépendance réciproque des acteurs et des actes, et postule le caractère systématique des rapports qui relient les uns et les autres au sein d'une unité structurelle.

L'adjectif « seul » revient à trois reprises dans le *Christ aux Oliviers* en rapport avec le motif de la veille; il concerne chaque fois — à l'exclusion de tout autre — un des termes de la trinité Seigneur, Judas, Pilate: Le Seigneur est « seul à pleurer et souffrir » (C, 13); Judas est « le seul — éveillé dans Solyme » (D, 04); « Enfin Pilate seul, qui veillait pour César » (D, 12).

Le paradigme de l'*appel* est attesté au niveau des positions puisqu'il groupe tous les vers terminaux de strophe. Cela est évident pour 04, 08 et 14, mais s'avère aussi pertinent dans le cas de 11, pour peu que l'on s'avise d'interpréter la réprobation

muette, écrite sur les murs, comme la figure inversée d'un appel de la communauté. Qu'il s'agisse d'une tentative ou d'un refus d'instaurer un dialogue, l'appel se rattache à la thématique du sens et de la communication, ou, plus exactement, à celle de la communication en tant que condition et garantie du sens.

L'avant-dernier sonnet D forme en quelque sorte diptyque avec le groupe B-C: quelle possibilité de sens, de communication, subsiste-t-il au sein de la communauté, lorsqu'il est patent que Dieu n'existe pas, que le cosmos est voué au néant et au non-sens? La triade des protagonistes a pour fonction de manifester, sur le plan concret des événements, une réflexion abstraite sur la manière dont s'articulent communauté, parole, action et sens. L'« éternelle victime », « Judas », « Pilate » se définissent par rapport à une communauté. Pilate appartient à une société historiquement située, il se trouve engagé dans un ordre hiérarchique au sein duquel il occupe une place et remplit une fonction déterminée: veillant pour « César », il s'adresse aux « satellites ». Un tel ordre, implicitement garanti par l'existence d'un Dieu suprême, Jupiter Ammon (cf. E, T1), est menacé par la « nouvelle » qu'apporte le Seigneur; mais personne ne prend cette menace très au sérieux: « Allez chercher ce fou! »; le Christ est, par définition, banni de l'ordre social dont il met en cause les fondements. Son message concerne l'ensemble des humains, mais personne ne l'entend. Incarnation de la Parole, le Seigneur souffre de ne susciter autour de lui aucun écho; aussi tente-t-il un dernier recours; il s'adresse au « seul éveillé » (du moins Judas l'entendra-t-il) dans l'espoir d'instaurer la relation de dialogue, ébauche et condition de toute communauté. Par delà l'opposition — qui a perdu à ses yeux, dans un monde absurde, toute valeur — du bien et du mal, le Christ songe à la communauté possible de ceux qui veillent.

Nous ne saurions souscrire, sans les nuancer et les corriger en partie, aux conclusions auxquelles s'est arrêtée Mme Alison Fairlie:

Unable to find God, the absolute good, Christ turns to Judas: His terror of chaos is such that He would be reassured by the existence

of absolute evil, for this at least would provide a purpose and a pattern behind things. But that absolute too crumbles: Judas is no mighty criminal but a mere mercenary disgusted with his petty reward, and already beginning to experience bitter remorse. (Fairlie, 61, pp. 90-91.)

Une telle interprétation suppose qu'on réserve, à l'intérieur de la vision nervalienne du monde, une place pour une structure possible du « mal absolu », hypothèse que l'analyse attentive de B et de C met sérieusement en doute.

« Hâte-toi de me vendre, et finis ce marché » : le Christ songe-t-il à abréger la durée de son angoisse et de son agonie ? rêverait-il d'un suicide par personne interposée ? Un rapprochement avec l'allusion du texte allemand au « propre ange destructeur » pourrait renforcer une telle hypothèse. Rien pourtant, dans le contexte, ne permet d'asseoir une telle interprétation. Au contraire, les énoncés qui envisagent l'avenir (A, 11 et C, 14) semblent repousser vers des temps plus éloignés l'échéance dernière.

Le contenu topique de l'adresse du Christ à Judas est résumé dans le monosyllabe « Viens » : appel auquel le traître ne peut répondre qu'après avoir accompli l'acte qui le qualifie comme tel. La hâte du Seigneur possède un contenu positif, elle exprime le désir d'échapper au plus vite — fût-ce par des voies paradoxales — à la solitude.

Distinct de la masse des hommes, Judas n'est pas, pour autant, un interlocuteur à la mesure du Christ. Contrairement au héros, le traître demeure en deçà du savoir suprême, plongé dans l'illusion du sens. En transgressant les interdits, celui qui a « la force du crime » ne nie pas la morale, il la reconnaît. Certes son acte égoïste prouve qu'en lui l'exigence morale cède devant le désir du succès. Seul le Christ est parvenu à un point situé par delà le bien et le mal : à la différence du surhomme nietzschéen, toutefois, il semble succomber sous le poids d'une découverte qui l'amène à se constituer comme objet, comme victime, et à renoncer, par là, à toute action.

Le remords de Judas témoigne de la permanence en lui de la norme, de la limite imposée par la société : telle est encore la

valeur de cette accusation anonyme et collective, omniprésente, inscrite sur les murs de la cité. Mais ce remords ne prépare nullement la réintégration future au sein de la communauté: le traître s'en va errant pour toujours et sans possibilité de fuite. Son remords en effet est impur car il est associé au sentiment de l'échec et au regret d'avoir été floué. Judas se trouve dans la situation ambiguë et inconfortable de celui qui se sent à la fois séparé et dépendant.

Des trois protagonistes, Judas est le seul qui se vaille à la fois son propre mandataire et le seul bénéficiaire de son acte. Pilate décide au nom de César dans l'intérêt de l'ordre social où il occupe une position déterminée. Le Seigneur vient de découvrir avec stupéfaction et douleur qu'il est le héros impuissant d'une action où manque le *destinateur* (Dieu est mort) au savoir négatif qu'il acquiert correspond l'abolition de tout vouloir.

L'isolement des protagonistes, le pseudo-enchaînement des actions témoignent du caractère absurde, non dialectique, de l'histoire. La solitude du Christ est d'une autre nature que celle de Judas: l'une dépend de l'état même du monde, l'autre apparaît comme la conséquence d'un acte égoïste. Si le Christ nous propose une image de la conscience mélancolique, le traître se présente comme un exemple de la mauvaise conscience.

Pas plus que Dieu le père (C), Judas n'entendra l'appel qui lui est adressé. Malgré la neutralisation de la catégorie *bien / mal*, le traître ne peut former avec le héros, à l'intérieur de la sphère du dialogue, la société minimale de ceux qui connaissent et mesurent l'impossibilité de tout savoir, de toute éthique et de toute communauté. Au lieu de venir, Judas s'en va («Viens!», 08, «Mais Judas s'en allait», (09) confiné qu'il est dans une sorte de labyrinthe, où il cherche sans succès à se fuir.

Dialogue et sens se conditionnent mutuellement. Tourné tour à tour vers le ciel, vers les disciples, vers le Père, enfin vers le traître, le Seigneur a parlé en vain: appels perdus que le silence absorbe. Devenu, par la faute de son geste, étranger aux autres et à lui-même, Judas ne reconnaît pas, projetée obsessionnellement hors de lui, sur la limite extérieure, la norme intérieure. La voix des autres qu'il portait en lui et qu'aucune bouche désormais

n'assume plus, la voici aliénée dans l'extériorité de l'objet, des murs. A la parole perdue, à la parole figée, s'oppose la parole efficace, celle de Pilate qui ordonne et se fait obéir. Mais ce discours sans réplique, lui aussi, est une forme du monologue, il exclut tout échange et donc toute communication: la communauté des humains est aussi illusoire que l'harmonie des sphères; la cité apparaît comme un homologue du ciel.

Le sonnet D se définit par la position qu'il occupe *après* et à *côté* de la paire B-C: il correspond à une reprise du fil narratif et il confirme — en réitérant, au niveau de la société, la négation du sens et de la vie — l'isomorphisme qui unit le devenir du cosmos et le déroulement de l'histoire. Non explicitée dans la parole du Christ, la négation se trouve impliquée par le mode de la narration, ce qui revient à dire que le locuteur-poète la prend, d'une certaine manière, à son compte.

Centré sur le problème du sens et des conditions de son institution, le poème comporte une réflexion sur la corrélation qui unit l'ordre cosmique et l'ordre social, comme si d'une telle corrélation dépendait précisément la possibilité du sens. Le Seigneur perd à la fois l'espace-Dieu (A, B et C) et la communauté (A, D); après sa mort, il les récupérera, d'un coup, l'un et l'autre.

La mise en correspondance, vers à vers, des distiques terminaux de strophe 03-04 et 07-08, rend évidente la correspondance du récit du narrateur et du discours du Christ:

- (03) *Mais prêt à défaillir et sans force penché*
- (07) *Je suis souffrant, ami! sur la terre couché...*
- (04) *Il appela le seul — éveillé dans Solyme*
- (08) *Viens! ô toi qui, du moins, as la force du crime!*

Moins apparent, le parallélisme de 01-02 avec 05-06 n'en est pas moins réel: la communication du savoir suprême reconnue impossible, le Christ se constitue lui-même comme objet de communication:

- (02) *Livrant au monde en vain tout son cœur épanché*
- (06) *Hâte-toi de me vendre, et finis ce marché*

Selon un schéma analogue, la victime passive (qui gémit) se mue en victime volontaire:

(01) *Nul n'entendait gémir l'éternelle victime*

(05) *Judas! lui cria-t-il, tu sais ce qu'on m'estime*

Tour à tour objet (Q1) et sujet (Q2) du procès de l'énonciation, le Christ est, par rapport au procès de l'énoncé, inversement, d'abord sujet, puis objet.

Engagé dans un système où règne une nécessité « mécanique », Pilate ne peut agir qu'au hasard. La société étant à l'image du cosmos, les relations entre les individus reflètent les rapports des astres entre eux. L'isolement des protagonistes, dont les destins ne sont liés que pour le malheur, ne va pas sans rappeler l'errance incertaine des « soleils éteints, l'un l'autre se froissant ». La reprise du mot « hasard » (D, 13), la polysémie du mot « satellite » (D, 14) indexent, au niveau du choix lexical, l'isomorphisme des domaines cosmique et social.

Tout se passe, en définitive, comme si l'on ne pouvait penser l'ordre cosmique et l'ordre social indépendamment l'un de l'autre : l'Ordre — naturel ou culturel — qui conditionne l'existence des valeurs orientantes du héros-poète, la *Vie*, le *Sens* et, sur un plan auquel le poème ne renvoie qu'obliquement, le *Beau*, respecte les exigences de la *communication* (dans l'acception la plus large du terme). Il suppose une articulation dialectique de l'ordre et du hasard, du nécessaire et du contingent, en d'autres termes, de la structure et de l'événement, telle qu'aucun événement n'épuise la structure ou, qu'inversement, la structure ne s'évanouisse jamais dans les événements.

Proclamer l'absence de Dieu revient (dans ce contexte et en dehors de toute prise de position métaphysique) à nier la possibilité d'un ordre quelconque. Le savoir paradoxal — connaître qu'on ne peut connaître — auquel accède le héros au cours de son voyage dans l'au-delà cosmique, le voue à la mélancolie (le Christ a épuisé la coupe du savoir sans pour autant avoir étanché sa soif) et à la solitude, dans la mesure où personne ne saurait partager avec lui *la nouvelle*.

Les protagonistes de la péripétie forment un système à trois termes; ils servent à manier deux oppositions, l'une axiale et l'autre polaire. Le Seigneur se distingue à la fois de Judas et de

Pilate, tous deux aveuglés par l'illusion d'un ordre; le groupe des acteurs « mondains » se subdivise, à son tour, selon la corrélation de l'acceptation et du refus de l'ordre. Autrement dit, les trois acteurs manifestent l'opposition des points de vue *cosmique* (savoir paradoxal et espace ouvert) et social (savoir illusoire et espace fermé) qu'on peut encore transcrire Christ / (Pilate / Judas) : : négation et désir de l'ordre / (affirmation et acceptation / affirmation et refus de l'ordre).

Pilate nous apparaît comme un être cohérent avec lui-même, inaccessible au doute; établissant une distinction rigoureuse — quoique illusoire — entre le sens et le non-sens (pour lui, le Christ est un fou), il veille sur l'ordre qui garantit le sens et la valeur dans un milieu historiquement défini, le sien. En contradiction avec lui-même, Judas se place dans la position inconfortable de celui qui, incapable de contester le bien-fondé d'un ordre, refuse d'y soumettre son destin personnel. Par le défaut de coïncidence, enfin, du savoir et du désir, le Christ est acculé au paradoxe: au risque de transformer une involontaire tromperie (« Frères, je vous trompais ») en une trahison, il se voit contraint, au nom de l'exigence de vérité — qui est aussi celle du sens et de la vie — à confesser l'absurde et la mort.

LE PROBLÈME DU « SENS »

Le dernier sonnet a pour fonction de situer explicitement le destin individuel du Seigneur dans la perspective générale de l'histoire de l'humanité. Conformément à la vision chrétienne, la mort du Christ joue un rôle pivotale: elle déclenche une crise (E, 07-08), elle clôt une ère en même temps qu'elle en inaugure une nouvelle (E, 09-12). De plus, mais ceci est contraire à l'intelligence chrétienne de l'histoire, le Christ prend place — au même titre qu'Icare, Phaéton ou Atys — dans le paradigme de l'« éternelle victime ».

Le système des protagonistes de la péripétie ne traduit qu'un moment de la réflexion sur le sens de l'histoire et du destin en quoi

consiste tout le poème. Au plan des acteurs du récit (rattachés à l'ère antique accomplie) il convient d'opposer le plan du narrateur-lecteur (lequel appartient à l'ère moderne en cours) et, coiffant le tout, la sphère du dieu créateur (qui englobe l'histoire générale par delà les distinctions d'époques particulières). Une telle organisation des plans et des durées implique une hiérarchisation des acteurs et des niveaux de ce que nous appelons le *sens*. Les apôtres, Judas et Pilate, vivent par rapport à un *sens* déceptif; le Christ dénonce l'illusion du *sens*: le refus du *sens* illusoire prépare le dépassement de l'absurde et l'accès au *sens* réel dont l'existence est postulée dans le sonnet de conclusion.

L'emploi répété, mais avec des valeurs inverses, au dernier vers de D et au premier de E, du mot « fou » indexe le passage — corollaire du passage de vie à trépas — de la dénonciation de l'absurde à l'affirmation du *sens*. Le fou, l'aliéné, celui qui est séparé de la collectivité, retrouve, dès l'instant où il meurt — à l'intérieur de la parole et de la mémoire du narrateur — une communauté, celle de ses pairs, les victimes solitaires enrôlées dans la mémoire collective des peuples et des civilisations.

Apte à valoriser positivement la négation du Christ, le narrateur n'a pas pour autant pleinement accès au *sens*: il se trouve lui-même dans une situation ambiguë: à la fois créateur et créature, il occupe une position intermédiaire entre le héros qui, rejetant le *sens* illusoire, ne perçoit que l'absurdité de sa propre existence et le dieu créateur qui, connaissant le mystère, ne veut ou ne peut le révéler à ses créatures. Dans la mesure où il raconte une histoire, le poète se situe en dehors d'une durée qu'il appréhende comme achevée: il est alors créateur car il organise le *sens* de son récit et possède la signification des créatures auxquelles il demeure transcendant; mais parce que lui-même appartient à une durée en cours, il est personnage d'un procès dont le *sens* lui échappe et dont la réalité dépend d'un second niveau de transcendance, celui où règne le dieu caché, créateur distinct de ses créatures.

Manifestant des degrés différents du « *sens* » (refus du *sens* illusoire; affirmation du *sens*; possession du *sens*) héros, narrateur et dieu-créditeur entretiennent des rapports métaphoriques de

similitude: comparé aux poètes (A, 02), le fils de Dieu est au narrateur comme celui-ci est au créateur divin, une créature par rapport à son créateur. La relation d'ordre: Dieu, poète, Christ, s'articule avec une mise en perspective respectueuse de la chronologie; les temps que nous vivons — la durée en cours, celle du narrateur et du lecteur — renvoient à une double limite initiale: l'action créatrice et unique du dieu qui donna l'âme aux enfants du limon et la passion du fils de Dieu, conçue à la fois comme répétitive et unique.

Le Christ aux Oliviers n'apporte pas une solution positiviste au problème du sens; le narrateur affirme le sens sans désavouer son héros, sans lui faire la leçon: son affirmation est autre chose que la négation de la négation du Christ. Le Dieu mort se mue, à la fin du poème, en un dieu caché: après la mort du Christ, le monde ne peut être qu'un monde muet, où le sens n'est plus directement, immédiatement, lisible. Afin de surmonter la contradiction inhérente à la présence — dans un message signifiant — de la négation de toute communication et de tout sens, il était indispensable de faire intervenir un niveau supérieur, celui du sens paradoxal, dont le garant est précisément le dieu caché (désigné par une périphrase) qui concilie les points de vue du héros et celui du narrateur.

Il s'ensuit que, pour jouer le jeu, le poète doit obéir à une certaine esthétique: il lui faut voiler, en le livrant, le sens réel de l'histoire racontée. Pour qui est plongé dans l'histoire — c'est-à-dire pour les hommes — toute action, quelle qu'elle soit, ne peut être que déceptive, jamais elle ne produit des effets conformes à un projet. Le texte insiste sur la désillusion de Judas qui se sent joué; il montre comment le représentant de l'autorité, Pilate, par un acte qu'il juge sans conséquence, détermine la chute du système à la défense duquel il est mandaté.

Dans l'article déjà cité, Alison Fairlie, nie qu'il y ait un projet de la mort du Christ; tel est le cas au niveau des consciences engagées dans l'histoire et qui ne peuvent manifester le sens, s'il y en a un, qu'à leur insu. Pilate agit certes « par hasard », mais, ce faisant, il assure la répétition d'une histoire aussi vieille que

l'humanité, il contribue à actualiser le rituel anhistorique de l'« éternelle victime ». Dans le monde absurde, le héros est celui qui renonce à toute action; toutefois, en se constituant comme objet, il provoque une mutation radicale dans l'histoire du monde. Dans son cas la déception est, si l'on peut dire, positive: bien que, conformément à la loi générale, il ne puisse, vivant, percevoir la transmutation du hasard et du non-sens en un ordre signifiant.

La corrélation *plan des protagonistes / plan du narrateur* recouvre, entre autres, celle de l'ignorance et de la perception du sens; *Le Christ aux Oliviers* nous impose la conscience du paradoxe suivant lequel on ne peut à la fois agir le sens et le connaître. La révélation de l'ordre, de la structure, est conditionnée par la mort du héros, c'est-à-dire par son passage à un niveau supérieur de réalité (le Seigneur est devenu un « nouveau dieu »). Celui qui se trouve engagé dans l'histoire ne peut saisir le sens que manifestent les événements: la mort qui nous situe hors de la durée, voilà le prix qu'il faut payer la compréhension du devenir, individuel ou collectif. Le narrateur saisit la signification de la mort du Christ en la référant à un modèle d'intelligibilité, par contre il ne peut comprendre sa propre histoire, encore ouverte, et connaître la raison du changement imprévu qui affecte les rapports de l'homme et de la divinité, à partir du moment pivotale de la mort du Christ.

Le passage d'une vision absurde à une vision paradoxale des choses, de l'aliénation à la sublime folie (D→E), permet de saisir à quelles conditions un événement, dépourvu de signification, assume tout à coup une portée historique. Le langage ne se contente pas de traduire l'histoire en mots, il fournit à l'histoire le modèle grâce auquel se constitue le sens. Un événement vient à signifier dans des conditions bien précises qui rappellent la manière dont un mot se charge de valeur; il ne fonctionne comme signe que s'il occupe une place déterminée dans une séquence finie d'événements; une telle « phrase », à son tour, ne devient porteuse de message qu'en raison de l'existence de phrases ou de séquences comparables. Un fait (la mort du Christ) se charge de sens s'il entretient une relation syntaxique avec d'autres faits (le vol

cosmique) dans une séquence finie comparable avec d'autres séquences analogues (l'ascension et la chute d'Icare ou de Phaéton). Mais la fermeture des séquences et leur mise en relation métaphorique suppose l'existence, à un niveau de réalité supérieur, d'un observateur-locuteur. Celui qui articule les phrases de l'histoire joue un rôle primordial, car s'il ne produit pas les événements qui sont fournis par l'expérience pratique, il les constitue en « faits historiques » par le découpage qu'il opère dans les successions indéfinies de ce qui s'est passé.

Il n'y a donc de sens que des histoires particulières, car il manquera toujours quelqu'un pour proférer une histoire totale, accomplie. Plongé dans le temps, l'homme n'élaborera jamais la structure des structures. Sans doute est-il permis de penser l'histoire comme accomplie par avance en la référant à un modèle idéal anhistorique; mais on renonce alors à la percevoir comme le produit de la liberté humaine. La lecture d'*El Desdichado* nous a montré que le poète-héros moderne aspire à satisfaire des exigences contradictoires: il voudrait affirmer la liberté individuelle tout en préservant le sens de l'histoire.

La corrélation des plans du narrateur et des protagonistes semble bien mettre en jeu une problématique de ce type: ou bien l'on veut avant tout assurer l'intelligibilité de l'histoire et on la fait basculer du côté du mythe — soit qu'une vision mythique ou théologique en fournisse la raison, soit qu'elle-même soit appelée « à jouer le rôle d'un mythe » (Lévi-Strauss, 62, p. 336) — mais alors raison de l'intelligibilité se trouve extérieure et supérieure à l'individu qui se dissout en elle; ou bien, par une démarche inverse, on commence par affirmer la liberté individuelle et l'on pose en même temps l'histoire comme le lieu de l'unique, du temps linéaire dont les moments ne sont pas récurrents, en d'autres termes, comme le lieu de l'accidentel et du non signifiant.

Le récit — en particulier dans le dernier sonnet — s'efforce de surmonter une telle contradiction: il convient alors de préserver à la fois l'ouverture (le temps et l'espace infinis) et la fermeture (la référence à des modèles antérieurs). Le dieu caché correspond, dans ce contexte, à l'hypothèse qui assure la cohérence d'une

pensée où l'histoire apparaît à la fois comme pourvue d'un sens et comme lieu de l'unique.

Le sonnet E de conclusion liquide les manques dénoncés dans les sous-unités antérieures: Dieu existe et il ne faut pas confondre sa retraite silencieuse avec sa mort; dans un espace polarisé où la distinction fondamentale du haut et du bas se trouve préservée, les astres parcourent inlassables leurs orbites (E, 07; «essieux» suggère par synecdoque la métaphore de l'univers-char); le Christ retrouve, par voie médiate il est vrai, et de manière paradoxale, au sein de la conscience de son «double» (le narrateur), une communauté, celle des solitaires séparés par la chronologie et la mort, mais projetés en synchronie par l'activité mnémonique.

Ainsi, la mort du Sauveur, dans l'instant même où elle les met en péril — déterminant un instant de crise — révèle la réalité des ordres spatial, religieux et, par voie de conséquence, social que la vision du héros vivant avait révoquée en doute. C'est que cette mort s'inscrit dans une durée substantielle, non point vouée au non-être, mais orientée à partir d'une origine divine (14) distincte de la Nécessité et du Hasard (C, 05) et dont la permanence essentielle est assurée par le cycle indéfini des naissances et des morts.

Il faut se garder de proposer une image par trop simpliste de l'opération effectuée en E: poser le contenu ce n'est pas seulement inverser dans le sens de l'affirmation ce qui était nié auparavant. La liquidation du manque suppose plutôt une opération dialectique qui consisterait à dépasser la contradiction du oui et du non. La transformation à laquelle nous assistons semble liée à un passage d'un état de confusion ou d'indétermination des contraires à une situation caractérisée par la distinction et l'articulation à la fois de ceux-ci. Ce ne sont pas tant les termes eux-mêmes qui changent de signe ou de valeur que le sens et la nature de leurs relations.

A une «vie» et à un «sens» équivalents de la mort et de l'absurde, s'opposent maintenant une *vie* et un *sens* conditionnés par l'articulation de la *vie* et de la *non-vie*, du *sens* et du *non-sens*. La passion du héros — plutôt que son action — ne contribue

point à rétablir l'ordre antérieur momentanément troublé ou à introduire un ordre nouveau qui serait la négation de l'ordre ancien: l'Olympe, « un instant chancelant », ne s'est pas écroulé pas plus que ne s'interrompt la course du char-univers qui s'est trouvé en péril de chute. Le sens de l'inclusion a changé. *La vie dans la mort* se confondait avec le mouvement inéluctable vers un terme absolu qui excluait tout espoir et tout devenir; *la mort dans la vie* n'est certes pas la vie, mais elle se présente comme la condition au sein du temps, de la permanence du devenir. La chute et la mort du héros précèdent sa qualification (E, 01-04) et sa renaissance (E, 04).

ANALYSE DU DERNIER SONNET

Les quatrains

Le parallélisme grammatical des vers 01-04 de Q1 et 05-08 de Q2 confère à chacune de ces strophes un aspect compact. Tous les vers de Q1 commencent par un démonstratif (« C' »; « Cet »; « Ce »; « Ce »); le premier appartient au gallicisme « C'est » (« C'était », 01); dans les trois autres cas le démonstratif est suivi du même groupe *nom propre + participe adjectif*. On rencontre en Q2, au début de chaque vers, ou après la conjonction « Et » (08), l'article défini au singulier déterminant le sujet du verbe.

A chacun de ces groupes de quatre vers correspond un espace sémantique homogène:

— Q1 exprime la reconnaissance du héros comme tel. Le « Seigneur » (nulle part ailleurs que dans le titre ne figure le nom du « Christ ») y est identifié comme une variable de fonction au sein d'un schéma icarien. Les vers 02, 03, 04, évoquent les séquences d'un destin indéfiniment répétable: reprise de l'ascension téméraire, chute et mort provoquées par les dieux, renaissance de l'éternelle victime ». L'identité est ici de type supra-individuel, elle renvoie à un modèle;

— en Q2 le héros apparaît comme la victime désignée d'un sacrifice particulier. Il n'est plus question du destin (vie et mort) mais de la mort du héros conçue comme un événement irréversible.

Deux mots, « flanc » et « sang » désignent le corps meurtri. L'identité est alors individuelle, elle concerne un être unique. Les deux derniers vers de Q2 concernent la crise que traverse l'ordre cosmique et l'ordre divin menacés de ruine.

La correspondance des paires parallèles de vers (02-03 et 07-08) permet de réaffirmer la connexité de l'espace (« cieux », 02; « univers », 07) et de dieu (« dieux », 03; « Olympe », 08), tandis que les mots de rime *a* (« sublime », « ranime »; « victime », « abîme ») forment une série articulée selon les catégories *vie / mort* et *haut / bas*.

Le groupe des quatrains traite de la relation du héros avec l'espace-dieu: dans la première strophe, l'action divine a pour effet de faire échouer les tentatives du héros sans cesse renaissant d'accéder vivant au ciel; dans la deuxième, inversement, la mort du héros met le monde et les dieux en péril de chute; elle déterminera, ainsi que cela apparaîtra dans le premier tercet, l'accès du héros au plan divin et une transformation irréversible des rapports du cosmos-dieu avec la collectivité des hommes.

La corrélation des groupes de strophes

T1 et T2 décrivent le changement, irréversible, qui affecte — par l'effet de la mort du héros et de son accession au plan divin — la relation du cosmos-dieu avec la collectivité des hommes, dans la perspective d'un rapport constant, celui du Dieu caché à ses créatures.

La distance qui sépare les strophes extérieures du sonnet, Q1 et T2, est celle du *temps circulaire* et répétitif (« ranime » et « remontaient » comportent le préfixe itératif *re-*) et du *temps linéaire* (12 et 14 évoquent deux commencements absolus) et irréversible (« pour jamais »). Le rapport étymologique du verbe « ranimer » et du substantif « âme » incite à rechercher un couplage plus précis entre les vers 04 et 14, terminaux de ces strophes:

*Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime!
— Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.*

A la fonction conservatrice et toujours actuelle de la déesse — terrestre et nommée — mère et amante qui assure la pérennité de la vie du héros par l'alternance indéfinie des naissances et des morts, correspond l'action créatrice et passée d'un dieu père — céleste et non nommé — qui donne l'être à la masse anonyme des humains.

Dieu caché et dieux de l'Olympe sur lesquels règne Jupiter Ammon, n'appartiennent pas au même niveau ontologique. Les divinités masculines qui occupent la zone céleste s'organisent selon une hiérarchie que le vers 11 a pour fonction de rappeler expressément : démons, dieux, Jupiter Ammon, « Celui qui donna l'âme ». Le dieu caché occupe, pour ainsi dire, un niveau de transcendance supérieur : c'est lui, en un sens, l'« impersonnel » qui impose (« on impose ») un nouveau dieu à la terre (10) et le silence aux oracles (12). Il joue, par rapport à la déesse mère de la terre, dans l'enfantement de la race humaine, le rôle complémentaire du père puisqu'il engendre selon le ciel — en leur donnant un principe supérieur, l'âme — ceux que le limon a déjà enfantés une fois. Le vers 14 fait allusion au mystère de la double naissance ou, cela revient au même, à celui de l'incarnation dont le Christ est le symbole. Ainsi s'explique la référence, en Q1, au mythe d'Icare et de Phaéton, le héros qui se souvient des cieux, et au mythe d'Atys, l'amant de la terre-mère.

Déesse de la vie, terrestre et aimante, dieux de la mort, célestes et jaloux : l'alternance assurée de la vie et de la mort et la chute succédant inévitablement à l'envol composent ce que nous appellerions volontiers « le destin vertical » du héros, auquel l'acte originel d'un démiurge occulté confère sens et cohérence. En donnant l'âme aux enfants du limon, le dieu caché a opéré l'union forcée de deux réalités incompatibles, la terre et le ciel, et créé ainsi un être mixte qui n'occupe pas une place déterminée dans la hiérarchie des êtres.

Le héros est celui, parmi les hommes, qui se souvient des cieux : il lève « au ciel ses maigres bras » quand les autres sont « perdus dans le sommeil des bêtes ». Il a conscience d'un niveau supérieur de réalité et sa vie consiste à vérifier l'impossibilité d'accéder au

plan de réalité dont il dépend. Destin dont le caractère paradoxal provient de ce que la fatalité y est l'expression d'une exigence de liberté, de la révolte contre toute limite. Le vol cosmique du Christ se présente comme l'entreprise d'un personnage qui aspire à connaître le projet qui le fit être et qui, en quelque sorte, se révolte contre sa condition de personnage. Sa chute exprime la vanité de sa tentative sans pour autant la condamner. Tel nous semble être le sens que prend ici, chez Nerval, le mythe d'Icarus.

Cette analyse acquiert une portée plus générale dès qu'on voit dans la situation du héros une image de la condition du poète qui ne peut comprendre sa vie que comme le produit d'une fiction plus haute (en présupposant un plan de réalité transcendant par rapport à celui où il mène sa propre existence) et qui, en même temps, se regimbe, contre un destin qui réduit à néant sa propre liberté. C'est à une aspiration semblable que renvoie le désir de Nerval de « diriger son rêve éternel au lieu de le subir » (I, p. 435).

Produit d'un double engendrement, le héros remporte sur la mort deux victoires distinctes :

— comme variable d'une fonction intemporelle, il survit au travers de ses multiples avatars et jouit ainsi d'une éternité supra-individuelle (Q1); en tant que personne individuelle (Q2), il périt, mais sa mort garantit un renouveau de la terre. Ainsi se trouve réalisée la communication entre la nature et l'homme par un échange mutuel de la vie: la nature divinisée assurant la renaissance du héros (04), la mort du héros garantissant la fécondité de la terre (06). La mort est assimilée, dans les quatrains, à une chute;

— il en va autrement dans la seconde partie du sonnet, en T1, où la mort équivaut à une « élévation » d'un degré dans l'échelle des êtres, puisque l'« insensé sublime » devient dieu — ou du moins démon.

En T1, la manière interrogative d'aborder la question de l'identité (« Quel est ce nouveau dieu ») ne met pas en cause cette identité elle-même, mais exprime l'impossibilité où est César de la reconnaître au même titre que le narrateur (Q1). Quoi qu'il en soit, c'est l'individualité elle-même, cette fois qui se trouve présen-

vée. Selon le schème du sacrifice décrit par Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 62, p. 298), à l'opération irréversible de la destruction de la victime (Q2) succède, dans les tercets, un changement, lui aussi irréversible, dans la nature des rapports que les hommes entretiennent avec l'espace-dieu. L'accent est mis sur la force, sur la puissance du nouveau dieu : il exerce son pouvoir sur la « terre » entendue, cette fois, comme la zone cosmique où se déroule nécessairement le destin des hommes.

Tout se passe comme si le Christ synthétisait le double destin du héros vanique et du héros odinique selon l'analyse qu'en donne Dumézil, en particulier dans l'*Appendice I (Le Noyé et le pendu)* de son ouvrage consacré à la saga de Hadingus (Dumézil, 53). La victoire sur la mort de type vanique suppose la conciliation de l'homme et de la nature ; celle de type odinique exprime le dépassement de l'antinomie *individu / collectivité*. Si l'une coïncide avec l'échange de la *vie* ; l'autre pourrait bien correspondre à une communication du *savoir* (et du *pouvoir*). A vrai dire, le silence soudain des oracles semble plutôt le signe d'une rupture de communication ; mais en réalité, la collectivité des hommes — tout comme la terre, dans une autre perspective — tire un bénéfice certain de la mort du héros. Le « Seigneur », l'« éternelle victime » opère la médiation non seulement entre l'homme et la nature, mais encore entre les humains et les dieux. Devenu invisible par sa mort, le héros se hausse à un niveau ontologique supérieur, d'homme il est fait dieu ; mais son élévation détermine celle de l'humanité tout entière qui gravit d'un seul coup un degré de l'échelle du savoir : César occupe désormais, face au ciel devenu soudain muet, une position comparable à celle du Christ lorsqu'il était vivant ! Arrachés au sommeil des certitudes illusoire, les hommes sont condamnés à veiller.

Si bien que, en définitive, la mort du Christ réalise — autrement que par la parole, par le silence des oracles — la communication de la « nouvelle ». César — le parallélisme frappant des situations en T1 de C et dans la strophe correspondante de E — prend pour ainsi dire la relève du Christ pour interroger le ciel auquel il s'adresse en vain.

Le silence de l'espace-dieu n'a pas le même sens dans les deux cas: au « Dieu n'est pas » du sonnet initial, il convient de substituer le « Dieu se cache » de la conclusion. Mais ce qui est vrai pour le lecteur-narrateur ne l'est pas pour les personnages qui interprètent nécessairement, à leur niveau, le silence des cieux comme l'expression du néant. Au tour de César d'assumer, dans un monde muet, l'exigence inquiète du sens devenu tout à coup inaccessible. Après le sacrifice en apparence inutile et insensé du Christ (A, 13), les hommes s'éveillent d'être arrachés au sommeil de leurs certitudes; placés soudain dans la situation même du héros qu'ils viennent de mettre à mort, ils sont condamnés à ne recevoir jamais de réponse et à interroger toujours.

A la mort du Christ, l'univers et l'Olympe ont penché ou chancelé « vers l'abîme », mais ils ne se sont pas effondrés, ainsi que l'appréhendait le héros à la pensée de sa mort (C, 14). La crise manifeste le passage d'un ordre à un autre: la fin coïncide ici avec un commencement: « Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre? » interroge César.

VERS DORÉS

« VERS DORÉS » ET « LE CHRIST AUX OLIVIERS »

On a voulu voir, parfois, dans le douzième et dernier sonnet des *Chimères*, sinon le testament spirituel de Nerval — ce qui est contraire à la chronologie — du moins une sorte de conclusion au recueil. « Gérard de Nerval, écrit Jeanine Moulin, plaça en fin de son recueil ce poème qui définit à la fois sa pensée et son art poétique ». Georges Le Breton (Le Breton, 58) a montré, toutefois, les attaches précises de ce texte avec la pensée du siècle, des lumières; Nerval reprendrait à son compte le « Roman Physique » de certains naturalistes du XVIII^e, contribuant ainsi à diffuser, dans le champ de la poésie française, les lieux communs de leur pensée: le principe de l'échelle des êtres et de l'animalité universelle.

Que Nerval ait eu, ou non, sous les yeux, « Les douze surprises de Pythagore » et les « Fragments des vers dorés de Pythagore » (Delisle de Sales) — la démonstration de M. Le Breton sur ce point semble convaincante — un fait demeure acquis: des douze textes des *Chimères*, le dernier n'est pas — quant au fond — le plus original et le plus personnel. Sa présence, toutefois, aux côtés du *Christ aux Oliviers* s'impose: ces deux poèmes forment une paire analogue à celles que nous avons décelées dans l'ensemble des six premiers sonnets des *Chimères*.

Déjà associés, sous le titre « Mysticisme », dans les *Petits Châteaux de Bohême*, *Le Christ aux Oliviers* et *Vers Dorés* ont pour objet la relation de l'homme et du monde dont ils proposent deux réalisations complémentaires: à l'histoire d'un héros individuel qui, parvenu au terme de son existence, découvre l'absurde s'oppose ce qu'on pourrait appeler le « roman de l'âme universelle ».

La comparaison des épigraphes — les sceles du recueil — illustre à elle seule l'opposition d'un monde vide, c'est-à-dire non animé, radicalement étranger à l'homme, et d'un monde plein où l'universelle sensibilité rend possible la communication de l'homme et des choses :

*Dieu est mort! le ciel est vide...
Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!*

et

Eh quoi! tout est sensible!

Certaines images se font écho, d'un texte à l'autre, comme la négation à l'assertion de la vie: à l'image de l'orbite caverneuse d'où rayonne la nuit et à celle de la spirale-gouffre (VIII, T1 et T2) répond celle d'un œil en gestation (XII, 13 et 14), promesse de lumière au sein de la matière même; au dynamisme orienté vers une limite terminale — la mort comme fin absolue de tout — s'oppose le dynamisme orienté du temps de la maturation pensée comme une naissance toujours à venir.

Les deux derniers poèmes se rangent sous le signe du *discontinu* et sous celui du *continu*. L'esprit, ou Dieu, y est donné, chaque fois, comme caché, mais l'apophanie du divin est modalisée selon la figure de la transcendance ou selon celle de l'immanence. Le Créateur est *au-delà* du monde et de la voûte des cieux, l'esprit pur s'accroît *dans* l'être obscur. De manière analogue, mais dans une perspective temporelle, la mort du héros détermine un changement irréversible dans le cours de l'histoire, rupture corollaire de la discontinuité des niveaux de la connaissance et qui manifeste l'incompatibilité, en synchronie, de l'existence et du savoir; tandis que, inversement, le savoir apparaît, en XII, comme indissociable de la vie.

Le Christ aux Oliviers et *Vers Dorés* commencent par l'affirmation d'une solitude, celle du héros ou celle de l'Homme: imputable une fois à la nature du monde et de la société, la solitude n'est, dans l'autre cas, que le produit d'une conscience présomptueuse qui se complait dans une croyance illusoire.

A un autre point de vue, les transformations — inhérentes à la

dimension syntaxique du discours — correspondent tantôt aux changements qui affectent les relations des acteurs (*Le Christ* possède un caractère narratif), tantôt au remplacement d'un système de croyance par un autre: *Vers Dorés* se présente comme un discours de type argumentiel.

La théorie narrative (Greimas, 66) fournit une autre lecture possible de la corrélation de ces deux poèmes: le récit du *Christ* a pour effet de transformer l'échec apparent du héros en une victoire: en vertu de la solidarité qui unit épreuve principale et épreuve glorifiante, la reconnaissance du héros (XI) oblige à penser, contre toute apparence, que l'épreuve principale était pleinement réussie. Dans le dernier poème, il ne saurait être question d'épreuve avant que l'Homme veuille bien se reconnaître un destinataire avec lequel il puisse passer le contrat qui précède nécessairement l'affrontement: quand l'homme aura accepté de quitter la place solitaire qu'il occupe abusivement, il se trouvera dans la situation décrite au passage suivant d'*Aurélia*:

Du moment que je me fus assuré de ce point que j'étais soumis aux épreuves de l'initiation sacrée, une force invincible entra dans mon esprit. Je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux; tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes, pour m'avertir et m'encourager. Le langage de mes compagnons avait des tours mystérieux dont je comprenais le sens, les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-mêmes aux calculs de mon esprit; [...]. « Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle? Tout vit, tout agit, tout se correspond; [...] ». (I, p. 403.)

Le Christ aux Oliviers et *Vers Dorés* posent, entre l'homme et le monde, une relation d'étrangeité qu'il s'agit de transformer dans le sens d'une conciliation: celle-ci est conditionnée par l'acceptation vécue de la mort individuelle ou par la reconnaissance de la vie et de la sensibilité universelles. Cette corrélation se traduit par la présence ou l'absence de certains axes sémiologiques. Ainsi, l'axe de la verticalité — dont la présence accompagne la pensée de l'individu — est réaffirmée de manière redondante tout au long du *Christ*; il fait défaut en XII, où domine en revanche

l'opposition *intimité / extériorité*: *Vers Dorés* contient cinq fois la préposition « dans » (« Dans ce monde », 02; « dans la bête », 05; « dans le métal », 07; « dans le mur aveugle », 09; « dans l'être obscur », 12) et une fois la préposition « en » (« en toute chose », 02). Les images des vers 01, 04, 08, positionnellement comparables (vers limites de strophe), décrivent, entre l'homme et le monde, une relation d'extériorité: 04 réaffirme l'isolement de la pensée humaine posée en 01, mais en la présentant comme la conséquence d'une absence et pour la déplorer. Une conscience qui s'isole est une conscience, non pas unique, mais séparée. La métaphore de l'éclosion et celle de la gestation de l'œil (06 et 13-14) suggèrent une conciliation — dans et par le temps — des deux termes de l'opposition en jeu, car elles indiquent un passage du non *manifesté* au *manifesté*.

COMPOSITION GÉNÉRALE

Plusieurs éléments indexent l'existence d'une organisation symétrique du sonnet: les strophes contiguës internes forment groupe, elles contiennent les trois énoncés impératifs du poème (ceux-ci correspondent à des préceptes sur la conduite à tenir à l'égard de ce qui n'est pas l'homme: les êtres de la Nature, Q2, la matière, T1); les strophes extérieures posent, sous forme interrogative, puis assertive, la nécessaire connexion de la vie et de la pensée, mise en doute par la conscience orgueilleuse de l'homme.

La relation spatiale de symétrie fonctionne comme un diagramme de la relation d'inversion des contenus. Les formes parallèles (placées au début des strophes intérieures) de l'impératif, « Respecte » et « Crains », correspondent à deux injonctions complémentaires: « reconnais la présence universelle de la pensée (dans notre sonnet, comme dans le texte de Delisle de Sales, la sensibilité renvoie à une intériorité, celle qui est affirmée à propos de la bête, de la fleur et du métal en Q2) et la puissance de la matière sur toi »; leur corrélation met en évidence un changement de polarité dans la relation de forces qui s'établit entre le *moi* et le *non-moi*.

Le vers 08, qui contient la pensée centrale du poème — celle qui figure en exergue — pose à la fois la sensibilité et la puissance de toute chose: il assure ainsi le passage entre la perspective des quatrains et celle des tercets.

LES QUATRAINS

Le groupe des quatrains se présente comme un ensemble cohérent qui se suffit à lui-même. Il a pour objet de définir la vie comme la somme des traits *intérieurité* + *dynamisme* (homologués aux contenus *savoir* + *pouvoir*) dont on rencontre toute une série de réalisations lexicales. Parmi les plus évidentes, nous retiendrons « pensant » et « puissant », mots de rime *A* appartenant aux vers extérieurs du groupe des quatrains (01 et 08), mais aussi « conseils » (04) et « forces » (03); en vertu du lien qui s'établit, en 03, entre les concepts de force et de liberté, on admettra que l'adjectif « libre » (01) correspond à l'expression syncrétique d'un *vouloir* et d'un *pouvoir*. Vers liminaire et vers terminal de *Q* attribuent *pouvoir* et *savoir* à l'homme (« libre penseur », 01) ou au monde (« puissant » et « sensible », 08). Aux vers 05-07, Nerval se réfère à la distribution habituelle des êtres de la nature en trois règnes hiérarchisés: animal, végétal, minéral, mais il exploite cette donnée conventionnelle pour exprimer un réseau de contenus personnels:

- (07) *intérieurité* (« mystère », « dans ») + *pouvoir-vouloir* virtuel (« amour », « repose »);
- (06) *intérieurité* manifestée (« âme éclose »);
- (05) *pouvoir-vouloir* actualisé (« agissant »)
+ *intérieurité* (« esprit »).

L'âme — l'esprit et le mystère d'amour en sont les variantes lexicales — est le principe de vie: les trois premiers vers de *Q2* illustrent l'affirmation de 02. En vertu de l'homologation des traits *intérieurité* et *savoir*, l'homme se trompe quand il se croit « seul pensant ». Le vers 08 pose le caractère universel de la

sensibilité comme le vers 02 proclame l'universalité de la vie: l'homme est un être parmi d'autres tout aussi animés que lui; il n'est pas un pur sujet car il occupe parfois, le pôle de l'objet à l'intérieur de la relation qui l'unit au monde.

La croyance déceptive est au savoir comme la relation de disjonction *homme // monde* est à la relation d'inclusion *homme C monde*: comment passe-t-on de l'une à l'autre? La négation ne porte pas sur les prédicats de l'homme — libre et penseur — mais sur le quantificateur: les deux derniers vers de Q1 reprennent pour la corriger, dans le sens d'une limitation, la définition de l'homme proposée en 01: «libre penseur»; ils marquent les bornes du pouvoir et du savoir humains; du même coup, ils impliquent l'existence d'autres forces et d'autres pensées (celles dont l'homme, précisément, ne dispose pas et qui sont explicitement attribuées à l'univers, en 08) et affirment, par conséquent, l'existence d'autres sujets libres et pensants. Dans le contexte des *Vers Dorés* les forces sont libres — en raison de la connexité du *pouvoir* et du *vouloir*: elles ne relèvent ni du hasard, ni de la nécessité, mais d'un sujet authentique: c'est dans ce sens qu'il convient de comprendre l'action des puissances de l'univers sur l'homme (08), en conformité, d'ailleurs avec les développements des tercets.

LES TERCETS

Le discours des quatrains opère à lui seul la négation de la croyance déceptive: il laisse subsister toutefois un certain nombre d'incertitudes: il ne suffit pas d'affirmer le panpsychisme, il faut encore expliciter le mode d'articulation de l'intériorité et de l'extériorité. C'est à quoi s'emploient, en particulier, les tercets: ceux-ci ne s'occupent plus des classes d'êtres hiérarchisées de la Nature, ils concernent la matière elle-même.

La non-pertinence de l'homologie *sujet // objet* : : *homme // monde* étant établie en Q, (le vers 09 ne fait qu'illustrer par un cas particulier la situation générale définie en 08), les tercets ont pour fonction de préciser l'articulation des termes de la catégorie

sujet / objet (ou *esprit / matière*): dans la dernière strophe, il n'est plus question de l'homme! L'animisme des *Vers Dorés* ne se confond ni avec un monisme matérialiste, ni avec un dualisme idéaliste: il repose sur une représentation fort ancienne de la vie comme expression de l'union du corps et de l'âme. Contrairement à ce qui se passe chez Hugo, pour qui l'échelle des êtres ne s'interrompt pas à l'homme, mais se prolonge vers l'ange, l'archange, se perd dans les cieux et finit en Dieu, il n'est pas, dans la perspective des *Vers Dorés*, d'être en dehors de la sphère du monde visible de la Nature; nulle part il n'est question d'un dépassement par le haut ou par le bas. L'au-delà du monde est dans le monde, à la portée de l'homme: le mouvement n'est pas celui d'un envol vers le zénith ou d'une chute vers le nadir, mais celui d'une plongée au cœur des êtres et des choses.

Par elle-même aveugle et distincte du principe qui l'anime, la matière est toutefois le lieu nécessaire du regard: cela suffit pour que le rapport homme-matière, qui s'établit au sein d'une activité technique (11) n'épuise pas toute espèce de relation et, en particulier, n'exclue pas la relation religieuse (09). La forme que l'industrie humaine impose, du dehors, à la substance du monde est sans commune mesure avec l'ordre dynamique dont un principe spirituel ou divin informe la matière. La distinction de la matière et de l'esprit est marquée sans ambiguïté dans les images des tercets: ainsi que le souligne l'adverbe « Souvent », le Dieu n'est pas consubstantiel à l'être obscur qui l'abrite; l'adjectif « pur » qui qualifie l'esprit (14) comporte le sème *discontinuité* déjà impliqué par la forme « est attaché » (10).

La relation de la matière et de l'esprit est rendue, généralement, par l'articulation du *contenant* et du *contenu*; la distance est maximale, au vers 09, entre le mur aveugle et le regard dépourvu d'organe; elle est minimale, dans les dernières images, aux derniers vers, où se manifeste la solidarité de l'organe et de la fonction. Le motif du regard et celui de l'œil en devenir présentent entre eux un écart signifiant. L'image de 09 suppose la disjonction du *sujet* et de l'*objet*; tout en maintenant la disjonction *homme // matière* inhérente au *contenu inversé* elle compose pourtant ces dis-

jonctions entre elles de manière à changer la position relative des termes: à l'homologie *homme / matière* :: *sujet / objet* se substitue l'homologie inverse *homme / matière* :: *objet / sujet*. L'œil naissant contient la promesse de la transparence, il propose une figure de la conjonction en cours de l'intériorité et de l'extériorité (*sujet* U *objet*). On est à même de saisir, maintenant, la relation nécessaire des tercets et des quatrains: les uns arrachent l'homme à sa fausse solitude en le naturalisant (l'homme est un être parmi d'autres, au sein de la Nature); inversement, les tercets produisent, en conjuguant les termes extrêmes du réel, pierre et esprit, une image de l'humanisation en cours du cosmos. L'isotopie générale du poème est bien celle d'une pensée « religieuse », c'est-à-dire attachée à découvrir la solidarité qui unit l'homme et le cosmos.

L'étude des éléments formels du discours confirme la description proposée des contenus des tercets. Toutes les images mettent en relation un terme du paradigme de l'esprit avec un terme du paradigme de la matière: le lien entre les deux est rendu par la préposition « dans » ou par la préposition « sous » (ou sa variante lexicale « couvert par »):

un regard qui t'épie	dans le mur aveugle
un Dieu caché	dans l'être obscur
un œil naissant	couvert par ses paupières
un pur esprit	sous l'écorce des pierres.

Le parallélisme des syntagmes « dans le mur aveugle » et « dans l'être obscur » est assuré à trois points de vue, positionnel (premier hémistiché du vers initial de la strophe), syntaxique (« dans » + article + substantif + adjectif) et, s'agissant des adjectifs, sémantique (« aveugle » et « obscur »). Le couplage des deux derniers syntagmes « couvert par ses paupières » et « sous l'écorce des pierres » souligne l'homologation des paupières et des pierres explicitée par la comparaison, il est de type positionnel (fin du second hémistiché de vers contigus) et phonique (seuls mots de rime « paupières » et « pierres » composent une rime en écho).

Nous avons négligé jusqu'ici l'image du vers 10, doublement hétérogène, en raison de l'emploi de la préposition « à » et de l'absence de référence au code de la vue. Pour la réintégrer dans

notre description, il suffit cependant de reprendre l'hypothèse, formulée dans le cadre de l'analyse d'*Horus*, d'un isomorphisme qui unirait les domaines de la lumière et de la parole. Contrairement à la série bête-fleur-métal, la suite regard-verbe-Dieu-esprit, ne dessine pas une progression. Le regard et le verbe sont les attributs complémentaires de Dieu: il se peut que l'analogie de la lumière et de la parole se fonde sur le fait que l'un et l'autre renvoient à un processus de communication, nécessairement porteur de sens. Le lien entre les deux ordres se trouve d'ailleurs établi dans le texte: des deux images qui ne développent pas une métaphore de l'œil (10 et 12), la seconde fonctionne comme moyen terme en raison du couplage, déjà relevé, d'« aveugle » et d'« obscur ».

EN GUISE DE CONCLUSION

Vers Dorés reprend le « dogme de l'âme universelle » mais il se présente surtout comme une méditation sur la vie. Attribut de tout ce qui est, la vie ne se manifeste que dans le monde visible de l'objet — sans matière il n'est pas de vie — mais elle présuppose encore réalisés les prédicats du sujet: *intérieurité* et *dynamisme orienté*. Les différents règnes qui composent le monde coexistent dans l'espace, mais leur succession ordonnée correspond à la manifestation discontinue d'un principe unique s'exerçant dans le temps. Les êtres de la Nature sont le fruit d'une gestation continue et le monde n'est nullement pensé comme le produit d'une création accomplie par une divinité transcendante et personnelle, mais plutôt comme le résultat d'une série de naissances. Le *Roman de la vie*, qui atteste la solidarité du destin de l'esprit et du devenir de la matière, est nécessairement inachevé: la vie obéit au projet de la vie. L'image finale du poème évoque la visée d'une transparence — expression de la connivence du dedans et du dehors, de l'indissociabilité du projet et des moyens — jamais conquise:

*Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!*

CONCLUSION

Par-delà les ressemblances plus ou moins fortuites, décelables au point de vue de l'expression ou à celui du contenu, nos analyses ont révélé, entre certains poèmes des *Chimères*, l'existence d'une solidarité proprement structurelle. Au moment de conclure, nous tenterons de réinterpréter ces résultats dans une perspective d'ensemble: le recueil semble fonctionner comme une totalité systématique: il est autre chose qu'un bouquet composé — pour les commodités de la publication — de pièces occasionnellement rassemblées.

En l'absence de révélations de sa part, nous sommes réduits aux hypothèses invérifiables sur les raisons ou les intentions de l'auteur, condamnés à l'ignorance et au silence. Sans dénier à personne le droit de proposer, au gré de ses goûts ou des préoccupations du moment, sa propre architecture secrète des *Chimères*, nous ne pensons pas utile de substituer l'arbitraire du lecteur au libre arbitre de l'émetteur. S'il existe une organisation structurelle des *Chimères*, elle doit se manifester au double point de vue de l'expression et du contenu. Si le recueil fonctionne comme un signe, il réalise nécessairement la « fonction sémiologique fondamentale », celle « qui réunit le signifiant et le signifié » (Hjelmslev, 59, p. 116).

Le signifiant spécifique du recueil en tant que tel est constitué essentiellement par la position des pièces qui le composent. Le concept de position demande toutefois à être précisé et défini; il ne coïncide pas avec celui de place à l'intérieur d'une série ordinale: connaître la place relative de deux poèmes (troisième et douzième du recueil, par exemple), cela n'a d'utilité que si nous parvenons à rendre ces places comparables, en d'autres termes,

si nous les transformons en positions. Pour ce faire, il faut et il suffit a) de poser que la clôture de la série ordinale est fonctionnelle, b) d'élaborer un ensemble de catégories positionnelles telles que: *premier* / *dernier*; *intérieur* / *extérieur*; *parallèle* / *symétrique*; *contigu* / *non contigu*, dont nous avons déjà éprouvé le caractère opératoire dans les analyses de poèmes isolés¹.

Parallèlement, sur le plan du signifié, nous étendrons à l'ensemble des poèmes compris dans l'unité postulée du recueil la méthode comparative à laquelle nous n'avons cessé de recourir jusqu'ici. Procédant par superpositions paradigmatiques, nous obtiendrons un modèle des contenus, de type taxinomique, à partir duquel on pourra s'interroger sur la possibilité d'une lecture diachronique du recueil: la succession des pièces sert-elle, dans les *Chimères*, à manifester une série de transformations orientées, de type narratif, ou est-elle exploitée pour développer linéairement un réseau paradigmatique?

Le comparatisme ne s'exerce pas dans les mêmes conditions lorsqu'il s'applique aux unités poétiques d'un seul texte ou aux différentes pièces d'un recueil: en réalité, plutôt que de comparer les poèmes, on tente, dans ce dernier cas, d'intégrer les modèles descriptifs particuliers déjà élaborés en les interprétant comme les produits d'une combinatoire qui relèverait d'un modèle plus général.

Notre description concerne le signifié d'un discours de type particulier constitué d'unités discrètes qui sont elles-mêmes des discours autonomes. Nous n'avons pas la prétention d'établir le code ou l'univers sémantique du poète, entreprise qu'il nous semble — si tant est qu'elle se justifie — prématuré de tenter. En acceptant de limiter ainsi notre tâche, nous faisons l'économie de bien des problèmes et, en particulier, de celui que pose le mode d'existence du code sémantique indépendamment des œuvres qui le manifestent. Nous ne renonçons pas pour autant à

¹ La théorie des positions reste à faire. Sur ce sujet voir les réflexions ébauchées dans « Découpage conventionnel et signification » (Geninasca, 71).

tirer parti du résultat de nos recherches pour l'étude d'autres œuvres de Nerval: rien ne nous empêche d'utiliser à la manière d'un code les descriptions, même partielles, du plan du contenu que nous avons hypothétiquement élaborées au cours de notre analyse des *Chimères*.

La construction d'un modèle d'organisation des contenus à l'échelle du recueil oblige à instaurer un nouveau palier descriptif, situé à un niveau d'abstraction plus élevé: si la procédure de réduction et de structuration est bien menée, on doit obtenir une mise en place hiérarchique des contenus déjà dégagés, mieux établie et plus rigoureuse, puisqu'elle est soumise elle-même à un principe de vérification: le modèle devant rendre compte structurellement de l'organisation concrète des textes dans l'espace du recueil. On contrôlera ainsi qu'on a su sélectionner les contenus pertinents, appartenant à un même niveau d'abstraction, et l'on vérifiera la manière dont on les a articulés entre eux.

L'existence d'une corrélation entre le système des contenus et celui des positions est la condition *sine qua non* de la communicabilité du recueil en tant que discours au sein duquel chaque poème apparaît comme une formulation particulière d'une problématique générale.

Plusieurs indices renforcent la présomption selon laquelle l'organisation du recueil ne relève pas que du hasard et des circonstances: le nombre même des sonnets, douze, peut renvoyer — l'auteur d'*Artémis* ne l'ignore pas — à l'idée d'une série achevée; la moitié des poèmes est inédite avant la publication en recueil; le choix des titres comporte des suggestions de groupement que nous avons largement suivies dans l'établissement de nos premières analyses comparatives.

La division du recueil en deux groupes de six sonnets chacun est indexée à la fois par la rupture qu'introduit dans la succession des pièces l'apparition d'un poème groupant à lui seul cinq sonnets et par l'opposition de six titres faits de noms propres — ou fonctionnant comme tels — (première partie) avec deux titres qui renvoient, l'un à une circonstance narrative, l'autre à un type de discours (deuxième partie).

Tous les poèmes des *Chimères*, y compris le *Christ* et *Vers Dorés*, comportent une référence au moins à la relation amoureuse. La prise en considération des différents modes d'expression de cette relation, permet d'obtenir un classement des textes qui recouvre celui que nous avons établi à partir de l'examen des titres.

Quatre pièces, *El Desdichado*, *Myrtho*, *Delfica* et *Artémis*, mettent en scène un *Ego* masculin et un *Tu* féminin; dans *Horus* et *Antéros*, un locuteur, féminin ou masculin, parle d'un « partenaire » — il s'agit d'un fils ou d'une mère — présenté à la troisième personne avec lequel, par ailleurs, il se trouve dans une relation d'échange, partiellement linguistique et explicite dans *Horus* (« l'esprit nouveau m'appelle »; « J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle »), implicite et non linguistique dans *Antéros*.

El Desdichado et *Artémis*, pièces-limites de la première partie, forment encore une paire à part, en ce sens qu'elles réalisent une combinaison des situations décrites dans les paires III et IV et II-V. *Ego* s'y trouve dans une relation interpersonnelle d'échange avec un être féminin qui apparaît à la fois comme troisième personne, et comme deuxième personne (*Tu* non nommé) défini par sa seule relation au locuteur; ces deux sonnets ont en commun avec *Le Christ aux Oliviers* et *Vers Dorés* d'occuper les places limites par rapport aux deux parties du recueil. Cette mise en parallèle positionnelle a pour corrélat, sur le plan du contenu, l'opposition maximale entre une réflexion sur la relation homme-monde sans référence à la relation interpersonnelle amoureuse et une méditation sur cette même relation homme-monde médiatisée par la femme à l'intérieur de la relation d'échange. Tant dans *Le Christ* que dans *Vers Dorés*, le motif de l'amour demeure secondaire et local: la quête du sens, le voyage cosmique du Seigneur, ne se confond pas avec une quête amoureuse même si la reconnaissance finale du héros s'accompagne d'une référence au couple d'Atys et de Cybèle; en l'absence d'acteurs personnalisés, le poème de conclusion se contente d'évoquer l'existence du principe amoureux, comme virtualité inscrite au cœur du métal (XII, 07).

Les trois couples de poèmes mis en évidence dans la première partie sont disposés selon un schéma qui rappelle celui des rimes

embrassées (abc / c'b'a'). Un tel emboîtement se justifie du point de vue du contenu, s'il fonctionne comme *representamen* de la relation d'implication qu'on peut poser entre l'histoire cosmique (III, IV), l'histoire des civilisations et des religions (II, V) et le destin individuel pensé dans son rapport à ces deux histoires (I et VI). Les poèmes extérieurs, *El Desdichado* et *Artémis*, présentent un degré élevé de complexité car ils combinent, en les intériorisant, les oppositions qui servent par ailleurs à corréler les termes d'une même paire ou des paires entre elles.

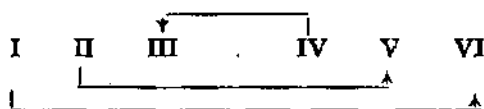
Il suffit maintenant de montrer que cette distribution par paires recoupe une répartition des huit poèmes en deux classes sémantiquement articulées pour que soit révélée l'unité du recueil comme lieu d'intégration des discours particuliers qui le composent. Pour ce faire, on se référera au motif temporel — plus fondamental peut-être encore que celui de la relation amoureuse — de la permanence assurée par la répétition. La répétition peut se réaliser de deux manières distinctes dont la corrélation permet de rendre compte, de la manière la plus générale, de l'articulation des poèmes à l'intérieur de chaque paire; elle peut être:

- régulière; elle est alors prévisible et indépendante de l'action d'un agent personnel, elle résulte de l'ordre même des temps;
- non régulière; elle est la conséquence, dans ce cas, de l'action libre d'un acteur, humain ou anthropomorphe, et elle se situe dans la perspective d'une durée indéfinie, où la succession des événements n'est soumise à aucun principe.

Réservant la dénomination « répétition » pour l'itération libre, nous appellons « retour », la répétition liée à l'ordre du temps circulaire. *Retour* et *répétition* ont pour fonction d'affirmer la permanence du *même* en dépit de la présence ou de l'irruption de l'*autre*: en d'autres termes, ces deux concepts servent à penser la relation de l'être et du devenir et, dans la perspective du destin individuel, ce que l'on appelle l'« identité ». La *répétition* assure la permanence du *même* malgré une rupture radicale, résultat d'une action unique, qui se manifeste dans l'histoire individuelle (la mort), dans l'histoire collective (conquête militaire du duc normand) ou cosmique (un dieu s'impose en tyran, Jéhovah); *Tu*

(I), Myrtho (II) et Antéros (IV) sont tour à tour les agents de la répétition.

Aucun de ces trois sonnets, I, II et IV, ne comporte d'allusion au motif de l'ordre des temps, à celui d'une temporalité circulaire et régulière. En cela ils s'opposent, terme à terme, aux trois autres poèmes, VI, V et III desquels est bannie toute référence à une action répétitive. Le concept d'une circularité du temps est explicitée en VI (Q1) et en V (Q1 et T1); il est moins évident dans *Horus*. Le regroupement de ces six sonnets en deux séries corrélées n'aboutit pas à une scission de la première partie du recueil en deux sous-parties; I, II et III d'une part, IV, V et VI d'autre part se trouvent enchaînés grâce à l'espèce de chiasme central qui fait correspondre IV à III comme I à VI et II à V. Par rapport à la corrélation *répétition / retour*, les pièces de la première partie s'ordonnent selon une figure symétrique:



Le chiasme des pièces centrales ne manque pas de justification sémantique. Les sonnets III et IV proposent deux manières de garantir la pérennité de la vie en dépit de l'usure inévitable du temps, par le changement qui renouvelle (III) ou, au contraire, par la continuité de la race, par le passage à l'autre ou par la répétition du même; ils se rattachent donc bien, l'un au groupe d'*Artémis*, l'autre à la série d'*El Desdichado* mais non sans présenter deux cas d'hybridité: en effet, tout se passe, dans *Horus*, comme si l'ordre du monde mimait l'histoire des humains, tandis que dans *Antéros*, l'action semble devoir se soumettre aux rythmes cosmiques.

L'alternance régulière des saisons (dans la perspective de la Grande Année, le changement d'époque) se présente en III comme l'effet d'une action volontaire et libre. Personnification des forces vives du cosmos, Isis renie son époux pour répondre à l'appel du fils, déterminant ainsi le passage d'un âge à un autre: l'ordre des temps prend une allure événementielle. En IV on assiste à une complémentaire circularisation de l'histoire: le héros

vengeur n'est pas libre, en un sens, de son action; s'il veut défendre sa race, en assurer la permanence, il lui faut soumettre son action à celle de l'ennemi, rendre coup pour coup. Le vers 04 désigne une forme guerrière de la répétition indissociable de la nécessité, pour Caïn-Abel-Antéros, de ressemer les dents du vieux dragon (14): il convient de prendre à la lettre cette image agricole et de considérer que l'action susceptible de prolonger indéfiniment la race des victimes n'est pas indépendante du rythme des saisons. La vengeance apparaît comme une action complexe, à la fois volontaire et nécessaire, d'un agent personnel qui accepte pour s'affirmer de se soumettre à une régularité qui lui est étrangère. A l'historicisation des rythmes cosmiques propre à *Horus* répond bien, ici, l'image d'une circularisation de l'action humaine.

La corrélation *action / ordre* est sous-jacente aux poèmes de la seconde partie et sert à les articuler à leur tour. *Le Christ aux Oliviers* et *Vers Dorés* expriment deux manières complémentaires de poser la relation de l'homme avec le monde; le poème de la quête du sens introuvable et du savoir impossible s'oppose à celui du sens universel et du savoir éternel. Tantôt l'homme, sujet égaré dans un espace muet acquiert par son trépas — forme paradoxale du refus du non-sens — une dimension cosmique; tantôt aveuglé par son orgueil, il ignore la vraie nature d'un monde qui s'identifie au Verbe et il ne sait reconnaître le visage humain des choses.

En l'absence même de toute référence au motif du retour, *Vers Dorés* se rattache sans aucun doute à la classe des poèmes de l'ordre: tout comme la circularité des moments, la gestation (XII, T2) est l'expression, dans la dimension de la durée, d'une loi intemporelle. L'être du monde comporte en lui-même le principe de son propre devenir. L'organisation visible des choses et des êtres est le résultat de la projection dans la durée d'un réseau taxinomique préalable à toute manifestation. A l'intérieur d'un monde où l'on ne saurait opposer radicalement le même et l'autre, rien ne peut se produire de nouveau: la rupture y est impensable, l'histoire proprement dite, impossible.

Dans *Le Christ aux Oliviers*, la succession des instants est présentée d'abord comme une pure contiguïté d'événements incapables de

s'engendrer l'un l'autre: dans cette durée fractionnée, éclatée, il n'y a de place ni pour le sens, ni pour le savoir. La liberté dont jouit l'homme se paie au prix de la souffrance que procure la conscience de l'absurde. Tout change au moment de la mort du héros: l'histoire apparaît alors comme une répétition du *même* susceptible d'apporter l'*autre*. Le destin unique se révèle soudain comparable à d'autres destins uniques, la mort d'un seul, d'un aliéné, entraîne des conséquences universelles. Il n'en reste pas moins que la découverte d'un sens — voire de la possibilité du sens — échappera toujours au sujet-héros; la révélation de la victoire finale est réservée au narrateur qui embrasse le destin achevé du héros. *Le Christ aux Oliviers* se rattache à *El Desdichado*, mais, par un renversement des perspectives, la rupture dont il faut d'habitude pallier les effets, se révèle tout à coup comme la condition même de la permanence et du sens: il faut que le « fou sublime » meure pour qu'il recouvre enfin sa véritable identité.

Les Chimères seraient-elles un recueil en forme de sonnet? Plusieurs éléments de notre description suggèrent, entre le tout et ses parties, l'existence d'une similitude formelle qui en assure la solidarité. Le recueil comporte deux parties principales à la fois égales — par le nombre des sonnets (six et six) — et dissemblables par le nombre des poèmes qui les composent (six et deux). Chacune de ces parties se subdivise à son tour en deux sous-parties, mais, si un principe de symétrie commande la disposition embrassée des six premières pièces, la présence de deux poèmes d'inégale longueur caractérise la deuxième partie.

La ressemblance entre les *Chimères* et un poème isolé ne va pas plus loin; il ne semble pas que ce recueil se prête, par exemple, à une lecture proprement diachronique. Tout au plus remarque-t-on, entre les poèmes, des relations de tout à partie: le poème liminaire, *El Desdichado*, par exemple, « présuppose » tous les autres puisqu'on retrouve en lui, intégrées, toutes les oppositions qui servent à articuler les poèmes ou les groupes de pièces entre eux. De manière inverse et complémentaire, à l'autre bout du recueil, *Vers Dorés* apparaît comme le poème le plus *simple*, celui dont la tâche est de fournir le contenu fondamental, de formuler la

condition nécessaire, mais non suffisante, de tous les autres développements: pour l'affirmer de manière catégorique, il conviendrait encore de montrer qu'il s'établit, entre l'action et l'ordre, ces deux concepts opposés, une relation de présupposition; il faudrait parvenir à cette conclusion qu'en dehors d'un monde régi par un principe d'ordre que l'homme s'efforce de découvrir, l'action n'a pas de sens.

Notre travail laisse bien des questions en suspens, c'est qu'il se situe par rapport à un certain moment de la recherche. La tâche que nous nous étions fixée une fois accomplie, nous entrevoyons la possibilité d'une procédure d'analyse plus déductive que celle que nous avons suivie. Nous espérons, malgré tout, que notre contribution aux études nervaliennes, pour provisoire qu'elle soit dans ses résultats, sera utilisable par d'autres et que la théorie du discours poétique pourra tirer quelque profit des expériences conduites dans le cadre de cette monographie.

Il est possible désormais, à condition de s'entourer de toutes les précautions nécessaires, d'étendre le champ de telles analyses en délimitant des corpus plus vastes, susceptibles même d'englober les œuvres d'auteurs différents. Mais il est bien évident aussi qu'une telle entreprise dépasse les forces d'un analyste isolé, qu'elle requiert la collaboration de chercheurs, venus d'horizons différents, groupés en équipe. Mené dans les conditions méthodologiques et pratiques voulues, le travail auquel nous songeons aurait quelque chance de déboucher sur une théorie de la littérature conçue comme théorie de la forme de l'expression et sur une étude anthropologique de notre propre société qui consisterait dans la description d'univers sémantiques et dans l'établissement d'un dictionnaire culturel.

TABLE DES ABRÉVIATIONS ET DES SYMBOLES

Abréviations

P le poème

Q, T groupe des quatrains, des tercets

Q1, Q2 premier, second quatrain

T1, T2 premier, second tercet

I, II, III... XII les sonnets selon leur ordre d'apparition dans le recueil

01, 02, 03... 14 vers

VI, 13 signifie: « vers 13 d'*Artémis* »

Conventions particulières

Les mots entre guillemets, en italique, et les mots placés entre crochets triangulaires renvoient respectivement au texte de Nerval, à la métalangue, à une notion non lexicalisée dont l'existence est toutefois postulée par le modèle descriptif.

Ainsi:

« ciel » mot du texte

ciel mot de la métalangue (*ciel* n'a d'existence que par rapport à la relation qui l'unit à *terre*)

<Dieu> le Dieu absent indirectement désigné par l'expression « désert des cieux » (VI, 11) correspond, dans la description, à « nos dieux » (VI, 13).

Symboles

/ opposition

// disjonction (en corrélation avec /, il marque la relation de contradiction par opposition à la relation de contrariété)

U conjonction, union de termes contraires

+ addition, somme

:: comme (introduit une relation d'homologie)

a / b :: c / d se lit, a est à b comme c est à d

→ valeurs diverses, précisées de cas en cas

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES ET ARTICLES CITÉS OU UTILEMENT CONSULTÉS

(Lien d'édition: Paris, sauf indication contraire)

I. TEXTES

- a) *Textes de Nerval*
- b) *Autres textes*

II. CRITIQUE LITTÉRAIRE

- a) *Critique nervalienne*
- b) *Autre critique*

III. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

- a) *Linguistique et poétique*
- b) *Mythologie, anthropologie, divers*

I. TEXTES

a) *Textes de Nerval*

NERVAL, Gérard de, *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Albert BÉGUIN et Jean RICHER, Gallimard, t. I, 4^e éd. [1966], t. II, 2^e éd. [1961], Bibliothèque de la Pléiade.

NERVAL, Gérard de, *Poésies complètes*, Calmann-Lévy, 1898.

NERVAL, Gérard de, *Les Filles du Feu*, Angélique - Sylvie - Chansons et légendes du Valois - Jemmy - Octavie - Isis - Corilla - Emilie, *Les Chimères*, chronologie et préface par Léon CELLIER, Garnier-Flammarion, [1965].

NERVAL, Gérard de, *Les Chimères*, exégèses de Jeanine MOULIN, Genève, Droz, 1949, Textes littéraires français.

GUILLAUME, Jean, s.j., « *Les Chimères* » de Nerval, édition critique, Bruxelles, Palais des Académies, 1966, Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

NERVAL, Gérard de, *Œuvres complémentaires, I, La Vie des lettres*, textes réunis et présentés par Jean RICHER, Minard, 1959, Nouvelle Bibliothèque nervalienne.

— *Des inédits de Gérard de Nerval*, [Avertissement et introduction par Gisèle MARIE], Mercure de France, 1939.

b) *Autres textes*

APULÉE, *Les Métamorphoses*, texte établi par D. S. ROBERTSON et traduit par Paul VALLETTE, Les Belles-Lettres, t. II, 1946, Coll. Budé.

AUBIGNÉ, Agrippa d', *Les Tragiques*, édition critique avec introduction et commentaire par A[rmand] GARNIER et J[ean] PLATTARD, vol. I et II, Droz, 1937, III et IV, Didier, 1962, 1965, Société des Textes français modernes.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, édition critique établie par Jacques CRÉPET et Georges BLIN, Corti, [1942].

BIBLE, *La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, éditions du Cerf, 1956.

CHÉNIER, André, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par G[érard] WALTER, [Gallimard, 1966], Bibliothèque de la Pléiade.

DELISLE DE SALES (Jean-Baptiste-Claude IZOUARD, dit), *De la Philosophie de la Nature*, Londres, 5^e éd., 1789.

GAUTIER, Théophile, *Poésies complètes*, Charpentier, t. I, 1875, t. II, 1876.

- GOETHE, Wolfgang, *Goethes Werke*, Hamburg, Christian Wegner, Bd. VII, 5. Aufl., 1962.
- HEINE, Henri, *Poésies*, traduites et commentées par Gérard de Nerval, introduction de Gisèle MARIE, Tallone, [1946].
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Les Elixirs du Diable*, traduit par Alzir HELLA et Olivier BOURNAC, Club du Meilleur Livre, 1954.
- HOUSSAYE, Arsène, *Les Confessions*, souvenirs d'un demi-siècle, 1830-1880, Dentu, 4 vol., 1885.
- JEAN D'ARRAS, *Mélusine*, roman du XIV^e siècle, publié par Louis STOUFF, Dijon, Bernigaud et Privat, 1932.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Œuvres poétiques*, texte établi, annoté et présenté par Marius-François GUYARD, [Gallimard, 1965], Bibliothèque de la Pléiade.
- NODIER, Charles, « De la palingénésie humaine et de la résurrection », dans *Revue de Paris*, vol. XLI, août 1832, pp. 81-107.
- PASCAL, Blaise, *L'Œuvre de Pascal*, texte établi et annoté par Jacques CHEVALIER, [Gallimard, 1950], Bibliothèque de la Pléiade.
- PYTHAGORE, *Les Vers d'Or*, HIEROCLES, Commentaire sur les vers d'or des Pythagoriciens, traduction nouvelle et notes par Mario MEUNIER, L'Artisan du Livre, 1931.
- RICHTER, Jean-Paul, *Jean-Paul's sämtliche Werke*, Tétot frères, Bd. I, 1836, Bd. II-IV, 1837.
- RICHTER, Jean-Paul, « La Dernière Heure, Vision », [Rede des todten Christus], dans *Revue de Paris*, vol. XVI, juillet 1830, pp. 5-10, [traduction de LOËVE-VEIMARS].
- RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Gustave COHEN, t. I et II, [Gallimard, 1950], Bibliothèque de la Pléiade.
- SAINT-BEUVE, *Poésies complètes*, Joseph Delorme, Les Consolations, Pensées d'Août, Charpentier, 1890.
- SCRIBE, Eugène et DELAVIGNE, Casimir, *Robert le Diable*, opéra en cinq actes, musique de Jacques MEYERBEER, Barba, ..., 1838, La France dramatique au XIX^e siècle.
- VIRGILE, *Glorgiques*, texte établi et traduit par E[ugène] de SAINT-DENIS, Les Belles Lettres, 5^e tirage, 1968, coll. Budé.
- VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits par Teodor de WYZEVA, Librairie académique Perrin, 1917.

II. CRITIQUE LITTÉRAIRE

a) Critique nervalienne

- CELLIER, Léon, *Gérard de Nerval, l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, 1956, Connaissance des Lettres, 48.

- CELLIER, Léon, *Où en sont les recherches sur Gérard de Nerval?* Minard, 1957, Archives des Lettres modernes, 3, mai 1957.
- CHAMBERS, Ross, « Nerval et « La Henriade », dans *Revue des Sciences humaines*, nouvelle série, avril-juin 1968, pp. 209-216.
- CHAMBERS, Ross, *Gérard de Nerval et la Poétique du Voyage*, Corti, 1969.
- CONSTANS, François, « Artémis ou les fleurs du désespoir », Etude sur les sources et la portée d'un sonnet de Gérard de Nerval, dans *Revue de Littérature comparée*, 1934, pp. 337-371.
- CONSTANS, François, « Ascendance mystique, Existences mythiques », dans *Mercur de France*, novembre 1952, pp. 449-461.
- CONSTANS, François, « Sibylles nervaliennes », dans *Revue des Sciences humaines*, I, juillet-septembre 1958, pp. 381-395, II-III, juillet-septembre 1959, pp. 275-305.
- CONSTANS, François, « Les Sonnets majeurs des Chimères », dans *Revue des Sciences humaines*, avril-juin 1967, pp. 197-213.
- FAIRLIE, Alison, « An Approach to Nerval », dans *Studies in Modern French Literature*, Manchester University Press, 1961, pp. 27-103.
- GAULMIER, Jean, *Gérard de Nerval et les Filles du Feu*, Nizet, 1956.
- GENINASCA, Jacques, *Une Lecture de « El Desdichado »*, Minard, 1965, Archives des Lettres modernes, 59, Archives nervaliennes, 5.
- GÉRARD, Albert-S., « Images, structures et thèmes dans « El Desdichado », dans *The Modern Language Review*, vol. LVIII, N° 4, octobre 1963, pp. 507-515.
- GUILLAUME, Jean, « Sur un tercet d'Artémis », dans *Les Etudes classiques*, Namur, t. XXXI, 1963, pp. 34-41.
- GUILLAUME, Jean, « *Les Chimères* » de Nerval, édition critique, Bruxelles, Palais des Académies, 1966, Académie royale de Langue et de Littérature françaises.
- KNELLER, John W., « The Poet and his Moira: « El Desdichado », dans *Publications of the Modern Language of America*, vol. LXXV, septembre 1960, pp. 402-409.
- LE BRETON, Georges, « Le pythagorisme de Nerval et la source des « Vers dorés », dans *La Tour Saint-Jacques*, numéro spécial, 13-14, janvier-avril 1958, pp. 78-87.
- MARIE, Aristide, *Gérard de Nerval, le Poète, l'Homme*, Hachette, 1914, [réimpr.], 1950.
- ONIMUS, Jean, « Artémis ou le ballet des heures », sur le titre d'un sonnet des « Chimères », dans *Mercur de France*, mai 1955, pp. 73-76.
- PICHOIS, Claude, « Gérard traducteur de Jean-Paul », dans *Etudes germaniques*, 18, janvier-mars 1963, pp. 98-113.
- RICHER, Jean, *Nerval, Expérience et Création*, Hachette, 1963.
- RINSLER, Norma, « Nerval et Biron », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1961, pp. 405-410.

- SCHAEFFER, Gérald, *Le « Voyage en Orient » de Nerval*, étude des structures, Neuchâtel, La Baconnière, 1967, coll. Langages.
- SENELIER, Jean, *Gérard de Nerval, Essai de Bibliographie*, Nizet, 1959.
- SENELIER, Jean, *Bibliographie nervalienne (1960-1967) et compléments antérieurs*, Nizet, 1968.
- STIERLE, Karlheinz, *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals « Chimères »*, München, Wilhelm Fink, [1967].
- VILLAS, James, « Present State of Nerval Studies », 1957 to 1967, dans *French Review*, New York, novembre 1967, pp. 221-231.

b) Autre critique

- BÉGUIN, Albert, « Le « Songe » de Jean-Paul et Victor Hugo », dans *Revue de Littérature comparée*, 1934, pp. 703-713.
- BÉNICHOU, Paul, *L'écrivain et ses Travaux*, Corti, 1967.
- BUTOR, Michel, *Répertoire II*, études et conférences 1959-1963, Les Editions de Minuit, [1964].
- ETIEMBLE, René, *Supervielle*, Gallimard, 1960, Bibliothèque idéale.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine, Gallimard, 4     d., 1955, Bibliothèque des Idées.
- FICHOIS, Claude, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les Lettres françaises*, Corti, 1963.
- STAROBINSKI, Jean, « La stylistique et ses méthodes: Léo Spitzer », dans *Critique*, N   206, juillet 1964, pp. 579-597.

III. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

a) Linguistique et poétique

- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications*, 8, Le Seuil, 1966, pp. 1-27.
- BENVENISTE, Emile, « Termes de parenté dans les langues indo-européennes », dans *L'Homme*, revue française d'anthropologie, t. V, 3-4, 1965, pp. 5-16.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de Linguistique générale*, Gallimard, [1966], Bibliothèque des Sciences humaines.
- COQUET, Jean-Claude, « Combinaison et transformation en poésie » (Arthur Rimbaud: les Illuminations), dans *L'Homme*, revue française d'anthropologie, t. IX, 1, 1969, pp. 23-41.
- GENINASCA, Jacques, « Evento de Mario Luzi », dans *Revue romane*, t. V, 1970, pp. 17-38.
- GENINASCA, Jacques, « Découpage conventionnel et signification », dans *Essais de Sémiotique poétique* (   paraître chez Larousse en automne 1971).

- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, recherche de méthode, Larousse, 1966, Langue et Langage.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du Sens*, Le Seuil, 1970.
- HEGER, Klaus, « La Sémantique et la dichotomie de langue et parole, nouvelles contributions à la discussion sur les bases théoriques de la sémasiologie et de l'onomasiologie », dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, publiés par le Centre de philologie et de littératures romane de l'Université de Strasbourg, t. VII, 1, Strasbourg, 1969a, pp. 47-111.
- HEGER, Klaus, « L'Analyse sémantique du signe linguistique », dans *Langue française*, N° 4, La Sémantique, par Alain Rey, décembre 1969b, pp. 44-66.
- HJELMSLEV, Louis, *Essais linguistiques*, publiés par le Cercle linguistique de Copenhague à l'occasion du soixantième anniversaire de L'H', Copenhague, Nordisk Sprog- og Kulturforlag, 1959.
- JAKOBSON, Roman et LÉVI-STRAUSS, Claude, « Les Chats » de Charles Baudelaire », dans *L'Homme*, revue française d'anthropologie, t. II, 1, 1962, pp. 5-21.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas RUWET, les Editions de Minuit, 1963, Arguments 14.
- JAKOBSON, Roman, « A la recherche de l'essence du langage », dans *Diogenes*, N° 51, Problèmes du langage, juillet-septembre 1965, pp. 22-38.
- JAKOBSON, Roman, « Une microscopie du dernier « Spleen » dans « Les Fleurs du Mal », dans *Tel Quel*, 29, printemps 1967, pp. 12-24.
- LEVIN, Samuel R., *Linguistic Structures in Poetry*, 2^e éd., La Haye, Mouton, 1964.
- MOUNIN, Georges, « Baudelaire devant une analyse structurale », dans *Baudelaire*, actes du colloque de Nice, 25-27 mai 1967, Minard, 1968, Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, pp. 155-160.
- POTTIER, Bernard, *Systématique des Éléments de Relation*, étude de morpho-syntaxe structurale romane, Klincksieck, 1962, Bibliothèque française et romane, Faculté des lettres de Strasbourg, série A: manuels et études linguistiques, II.
- POTTIER, Bernard, « Vers une sémantique moderne », dans *Travaux de Linguistique et de Littérature* publiés par le Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, t. II, 1, Strasbourg, 1964, pp. 107-137.
- PRIETO, Luis J., *Messages et Signaux*, Presses Universitaires de France, 1966, coll. Le Linguiste, 2.
- RIFFATERRE, Michaël, « Describing Poetic Structures », dans *Yale French Studies*, 36-37, 1966, pp. 200-242.

- RUWET, Nicolas, « L'Analyse structurale de la poésie, à propos d'un ouvrage récent », dans *Linguistics*, N° 2, La Haye, décembre 1963, pp. 38-59.
- RUWET, Nicolas, « Analyse structurale d'un poème français: un sonnet de Louise Labé », dans *Linguistics*, N° 3, La Haye, janvier 1964, pp. 62-83.
- RUWET, Nicolas, « Limites de l'analyse linguistique en poésie », dans *Langages*, N° 12, Linguistique et littérature, décembre 1968, pp. 56-70.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles BALLY et Albert SECHEHAYE, avec la collaboration d'Albert RIEDLINGER, Payot, 1964, Bibliothèque scientifique.
- TESNIÈRE, Lucien, *Éléments de Syntaxe structurale*, Klincksieck, 1959.
- TODOROV, Tzvetan, « Recherches sémantiques », dans *Langages*, N° 1, mars 1966, pp. 5-43.

b) Mythologie, anthropologie, divers

- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, essai sur l'imagination de la matière, nouvelle édition, Corti, [1947].
- BIOGRAPHIE UNIVERSELLE, ancienne et moderne, Partie mythologique, ou Histoire, par ordre alphabétique, des personnages des temps héroïques et des divinités grecques, italiques, égyptiennes, hindoues, japonaises, scandinaves, celtes, mexicaines, etc., t. 53-55, Michaud, 1833.
- COSTANTIN, J[ulien-Noël] et FAIDEAU, F[erdinand], *Les Plantes*, Larousse, [1922], Histoire naturelle illustrée.
- DELCOURT, Marie, *Édipe ou la Légende du Conquérant*, Droz, 1944.
- DENAT, Antoine, « L'Activité structurante et ses implications », dans *Australian Journal of French Studies*, t. IV, 1, 1967, pp. 23-43.
- DUMÉZIL, Georges, *La Saga de Hadingus*. Du mythe au roman, Appendice I, le Noyé et le Pendu, Bibliothèque de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, sciences religieuses, t. LXVI, 1953.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Presses universitaires de France, 1963, Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- ELIADE, Mircea, *Traité d'Histoire des Religions*, préface de Georges Dumézil, Payot, 1953, Bibliothèque scientifique.
- GRANGER, Gilles-Gaston, *Pensée formelle et Sciences de l'Homme*, Aubier, Éditions Montaigne, [1960], Analyse et raisons, 2, coll. dirigée par Martial GUEROUULT.
- HERBELOT DE MOLAINVILLE, Barthélémy d', *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel*, Maestricht, Dufour et Roux imprimeurs et libraires, 1776.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La visite des âmes » compte rendu dans *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes*, section des sciences religieuses, année 1951-1952, pp. 20-23.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, [1958].

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Plon, [1962].

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit*, Mythologiques 1, Plon, [1964].

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Du Miel aux Cendres*, Mythologiques 2, Plon, [1966].

NOUVELLE BIOGRAPHIE UNIVERSELLE, publiée par Firmin-Didot, sous la direction de Monsieur le Docteur HOEFER, Firmin-Didot, t. 1-46, 1852-1866.

POUILLON, Jean, « Présentation: un essai de définition », dans *Les Temps modernes*, N° 246, novembre 1966, pp. 769-790.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'Art chrétien*, Presses Universitaires de France, t. I-III, 1955-1959.

RELIGIONS DE L'ANTIQUITÉ, Ouvrage traduit de l'allemand du Dr F[rédéric] CREUZER, refondu et complété par J[oseph]-D[aniël] GUIGNIAUT, Treuttel et Würtz, libraires, 1825.

VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de Passage*, Nourry, 1909.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
LES CHIMÈRES	33
PREMIÈRE PARTIE I	
EL DESDICHADO.	49
ARTÉMIS.	101
EL DESDICHADO ET ARTÉMIS	141
PREMIÈRE PARTIE II	
UN GROUPE DE QUATRE SONNETS.	151
MYRTHO ET DELFICA	161
MYRTHO	169
DELFICA	191
HORUS ET ANTÉROS	223
HORUS	237
ANTÉROS.	269
DEUXIÈME PARTIE	
LE CHRIST AUX OLIVIERES.	287
VERS DORÉS	347
CONCLUSION	357
TABLE DES ABRÉVIATIONS ET SYMBOLES	366
BIBLIOGRAPHIE	367

Achevé d'imprimer
sur les presses de l'imprimerie Corbaz S.A.
à Montreux (Suisse)
pour les Éditions de la Baconnière
à Neuchâtel
le 12 octobre 1971