

# Mysticisme de Gérard de Nerval : une analyse mystico-symbolique

Riccardo Raimondo

University of Oslo, Norway ; Université de Montréal, Canada

**Abstract** In the seven sonnets that form the section *Mysticisme* included in the volume *Petits Châteaux de Bohême* (1852), Gérard de Nerval possibly deals for the first time with a spiritual theme in an organic and structured way. It is a poetic project that anticipates the depth of the *Chimères*, as well as the fascination of the *Filles du feu* and *Aurélia*. The analysis of this sonnet sequence allows us to address the foundational themes and spiritual inspirations informing Nerval's subsequent works. Through a 'geometric conjecture' based on three symbols – the cross, the circle, and the triangle – this article aims at providing a personal interpretation of *Mysticisme*.

**Keywords** Nerval. Mysticism. Literature and spirituality. Esoterism. Romanticism. Symbolism.

**Sommaire** 1 Introduction. – 2 Relire Nerval au XXI<sup>e</sup> siècle : vers une analyse mystico-symbolique de l'œuvre. – 3 Mysticisme de Gérard de Nerval. – 4 Vagabondages. – 5 *Le Christ aux Oliviers* : la croix. – 6 *Daphné* : le cercle. – 7 *Vers dorés* : le triangle. – 8 Poésie et mystique.



**Edizioni**  
Ca Foscari

## Peer review

Submitted 2022-06-01  
Accepted 2022-08-29  
Published 2022-09-28

## Open access

© 2022 Raimondo | © 4.0



**Citation** Raimondo, R. (2022). "Mysticisme de Gérard de Nerval : une analyse mystico-symbolique". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 56, [279-302] 117-140.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2022/10/014

117

## 1 Introduction

Si le titre de cette étude suggère tout de suite l'analyse d'un recueil de Gérard de Nerval, il veut aussi, avec le mot 'mysticisme' gardé en romain, faire allusion à un thème central de la poétique nervalienne et, de plus, à une certaine approche de la lecture de son œuvre. Nous nous interrogerons sur le signifié de ce terme ainsi que sur le cheminement spirituel à travers lequel l'auteur a voulu faire référence aux aspects mystiques de la pensée. Nous chercherons également à mettre ce terme dans une perspective historique tout en situant l'œuvre nervalienne par rapport à l'histoire du Romantisme. C'est l'auteur lui-même qui nous prend à partie : il nous invite à sonder ses motivations et à employer ce mot. Pour cette raison, nous réfléchirons particulièrement au mysticisme qui a marqué l'inspiration nervalienne pendant ses premières expériences poétiques. Ce sera dès lors le fil directeur de notre analyse de ces poésies que Nerval a regroupées sous le titre de *Mysticisme* dans les *Petits Châteaux de Bohême* en 1852, après les avoir publiés dans la revue *L'Artiste*, respectivement : *Le Christ aux Oliviers* le 31 mars 1844 ; *Vers dorés* le 16 mars 1845 (sous le titre de *Pensée antique*) ; *Delfica* le 28 décembre 1845 (sous le titre de *Vers dorés*) ; il reparut dans les *Petits Châteaux* sous le titre *Daphné*, tandis que le titre *Vers dorés* passait dans le même recueil au sonnet du 16 mars ; enfin, il reparut en 1854 dans *Les Chimères* sous le titre définitif de *Delfica*.<sup>1</sup> Cependant, nous désignerons ici *Delfica* par le titre de *Daphné*, sous lequel le sonnet est paru dans les *Petits Châteaux*. On remarquera aussi que la série *Mysticisme* précède trois poésies regroupées sous le titre de *Lyrisme*, les deux florilèges composant le « Troisième château » de *Bohême*. Ce n'est pas ici le contexte pour nous attarder sur les quatre poésies de *Lyrisme* ni sur la composition et la chronologique controversée du « Troisième château », mais on rappellera néanmoins qu'on peut lire dans l'introduction de Nerval à « ce château de cartes » (Nerval 1993, 3: 438) une véritable déclaration de poétique qui n'est pas sans conséquences : « telles sont les premières stations à parcourir pour tout poète » (438).

Si dans l'introduction au « Troisième château » Nerval fait référence à certains textes écrits durant son internement en 1841, ces vers « conçus dans la fièvre et dans l'insomnie » (438) ne relèvent pas seulement d'une expérience pathologique. La folie nervalienne constitue ici, pourrait-on dire, le noyau autour duquel s'organisent les deux éléments fondateurs de la poésie selon Nerval, les deux « stations à parcourir » pour tout poète : la spiritualité et le lyrisme.

---

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 841844.

<sup>1</sup> Pour reparcourir l'histoire éditoriale de ce recueil, voir entre autres Bénichou 2004, 2: 1795-805.

Cette conception de la poésie semble d'ailleurs dialoguer avec les réflexions d'Antoine Fabre d'Olivet dans son long essai « De l'essence et la forme de la poésie » inclus dans *Les vers dorés de Pythagore...* (1813, 1-175) – une édition que Nerval avait lue et sur laquelle nous reviendrons dans cet article. Deux extraits éclairent cette hypothèse sur laquelle nous ne pouvons pas nous attarder dans ce contexte :

[La véritable Poésie] dépend des idées primordiales que le génie du poète, dans son exaltation, a saisies dans la nature intellectuelle, et que son talent a manifestées ensuite dans la nature élémentaire, pliant ainsi les simulacres des choses physiques au mouvement inspiré de son âme, au lieu de soumettre ce mouvement à ces simulacres mêmes, comme font ceux qui écrivent l'histoire. (7-8)

J'ai déjà dit qu'il y avait dans la célébration secrète des mystères, de véritables représentations dramatiques. Ces cérémonies mystiques, copiées sur celles qui avaient lieu dans la célébration des mystères égyptiens, avaient été apportées en Egypte par les prêtres indiens à l'époque très reculée où l'empire de l'Indostan s'étendait sur cette contrée. [...] Une coïncidence singulière qui n'échappera point, MESSIEURS, à votre sagacité, c'est que l'art dramatique [dont la poésie dérive], dont l'origine se perd aux Indes dans la nuit des temps, y a pris également naissance dans les mystères de la Religion. (75-6)

L'intérêt de *Mysticisme* réside ainsi dans la possibilité d'aborder des thèmes et des réflexions qui ont participé à la genèse de l'inspiration poétique nervalienne et qui seront ultérieurement développés dans les œuvres postérieures. On pourrait affirmer que *Mysticisme* est probablement le premier florilège où l'auteur traite un thème spirituel de manière organique, raisonnée et ordonnée. C'est un véritable projet poétique qui anticipe les profondeurs des *Chimères*, ainsi que les réflexions et les fascinations des *Filles du feu* et d'*Aurélia*. Qui plus est, il nous semble opportun d'introduire nos réflexions en décrivant notre approche critique, sur les ormes de Jean Richer et Yves Vadé, tout en la distinguant et en la définissant par rapport à d'autres, surtout vis-à-vis d'Umberto Eco. En effet, nous gardons la conviction que les recherches nervaliennes ne permettent pas toutes d'accéder aux raisons profondes de l'œuvre, voire que certaines négligent des thèmes fondateurs – ce qui devient particulièrement évident quand on traite un argument comme le mysticisme.

Dans ce contexte, nous offrirons aux lecteurs une analyse personnelle et spéculative de *Mysticisme* à travers trois symboles géométriques (la croix pour *Le Christ aux Oliviers*, le cercle pour *Daphné* et le triangle pour les *Vers dorés*), tout en considérant ces poésies comme étant une phase enfantine et embryonnaire des *Chimères*. Les

figures géométriques choisies sont des formes archétypales de la représentation symbolique et ont été suggérées par les thèmes philosophiques et spirituels traités dans ces sonnets nervaliens.

## 2 Relire Nerval au XXI<sup>e</sup> siècle : vers une analyse mystico-symbolique de l'œuvre

Akio Wada, entre autres, a récemment fait remarquer comment les études nervaliennes s'articulaient, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, autour de deux courants principaux : d'une part, les études pathologiques, de l'autre les critiques symbolistes qui voyaient dans la « mysticité » de Nerval une anticipation de leur esthétique (Wada 2022). Les approches les plus célèbres de l'œuvre de Nerval sont surtout liées, aujourd'hui, à la narratologie, à la psychocritique et à leurs nombreuses déclinaisons. Par exemple, Eco (2008) a accordé beaucoup d'attention à l'étude narratologique de l'œuvre nervalienne, en se concentrant notamment sur le thème du Double (Nerval/Labrunie). Il a réfléchi à la façon dont ce thème, en tant que dispositif narratif, fonctionne comme un mécanisme « ordinateur ». La méthode d'Eco, fondée sur la théorie du Lecteur Imaginaire et du Lecteur Réel (Eco 1979), s'inscrit volontiers dans la perspective d'une lecture psychanalytique (voir, entre autres, Ferro 1998, X). Eco lui-même, dans son édition italienne de *Sylvie* (Nerval 1999), cite certaines œuvres qui l'ont aidé à comprendre Nerval et qui s'apparentent à une lecture psychanalytique, comme l'œuvre de Michel Jeanneret (1978) qui ne manque pas d'analyser les *moments* cliniques et littéraires de la pathologie mentale. Dans le même sillon, les œuvres de Charles Mauron ou de Laure Murat, bien que non citées par Eco, sont dignes du plus grand intérêt. Le livre *La maison du docteur Blanche* de Murat constitue un témoignage précieux des méthodes thérapeutiques expérimentées par le Dr Blanche dans le centre de soins où Nerval subit plusieurs hospitalisations (Mancia 2007). Dans la même ligne de pensée, Eugenio Borgna écrit : « Il n'y aurait pas eu *Aurélia* si Nerval n'avait pas eu ces expériences psychotiques indéniables » (2009, 151).<sup>2</sup> En guise de prototype de toute lecture psychanalytique contemporaine, on pourrait citer les analyses de Charles Mauron. À travers sa psychocritique, Mauron a voulu démontrer comment

le processus inconscient a déjà été dénudé, et l'a été avec une aisance relative, parce que son autonomie et sa forme intrusive sont beaucoup plus marquées chez un Nerval prépsychotique que chez des écrivains normalement résistants. (1995, 65 ; voir aussi Mauron 2000, 31)

<sup>2</sup> Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'Auteur.

À la base de cette approche, on retrouve des précurseurs occasionnels, par exemple Marcel Proust qui reconnaît dans la *folie* nervalienne « une sorte de subjectivisme excessif » tourné vers « la qualité personnelle de la sensation » (1954, 234).

Richer défend des positions opposées à l'orientation psychanalytique et fait remarquer comment Nerval

a cherché à faire passer sa folie tantôt pour une forme de fantaisie, tantôt pour la preuve de ses connaissances ésotériques, tantôt même [...] pour une manifestation de l'esprit divin, une forme de mysticisme. (1987, 29)

Nous faisons ouvertement nôtre son postulat, en lisant l'œuvre de Nerval à travers une approche qu'on pourrait qualifier de « mythopoétique » (pour ce terme, voir Brunel 2008) et de « mystico-symbolique » dans le sillon, entre autres, de Pietro Latino (2020). Dans cette perspective, bien que parfois philologiquement peu exactes, les études de Richer nous intéressent dans la mesure où elles nous offrent une vaste cartographie pour une lecture symbolique de l'œuvre.

Richer a analysé ce qu'il appelle les « idées mystiques » (Richer 1987, 27) de Nerval, et il a décrit le rôle qu'elles jouent dans la genèse créative de l'œuvre, en étudiant notamment les modes par lesquels la pensée de l'auteur tend à s'organiser autour de concepts, de thèmes et de formes symboliques, dans des systèmes de signification cohérents et organiques (27). Le texte nervalien, en suivant cette approche, se présenterait comme un grand tissu de géométries symboliques dont toutes les parties du tissage se correspondent et permettent de créer cette magie suggestive que Proust a interprétée, par exemple – concernant « la couleur de rêve de Sylvie » – comme un « souvenir 'à demi rêvé' » (1954, 237), et qu'Eco a appelée « *effetto brume* » (*effetto-nebbia*) (Eco in Nerval 1999, 99; italique dans l'original). Le texte nervalien demeure en tout cas plus profond qu'en apparence, comme l'a remarqué par exemple Vito Carofiglio (1987, 57), qui a consacré une étude remarquable à la psycho-stylistique nervalienne. Bien sûr, malgré des tentatives de décrire un « système nervalien » cohérent, il existe une *ambiguïté* dans la poétique de Nerval, on ne peut pas le nier ; c'est-à-dire une certaine tension entre ordre et désordre ou, mieux, entre une vision « ordonnante » et une autre chaotique. Toutefois, cette « frénésie visionnaire » semble tendre à devenir un « désordre organisé » (Carofiglio 1987, 57), autrement dit une « expérience vécue des arcanes [...] dans un ordre signifiant » (Richer 1987, 28).

C'est par ce préambule que nous voulons soutenir l'approche de Richer, en cultivant l'idée selon laquelle chaque discours sur la littérature doit rester très centré sur les intentions de l'auteur, sans pourtant dénier au texte une certaine indépendance. En effet, Ri-

cher tend à souligner la *conscience* de l'auteur dans la rédaction de l'œuvre, ses intentions et ses opinions, ses études et sa formation (Richer 1987, ch. III, 92 *et passim*).<sup>3</sup> Nous pourrions bien expliquer cette *conscience*, selon une expression de Jean-Luc Steinmetz, comme l'« extrême attention qu'il porta au réel » (2008, 51-6).

Il nous intéresse ici de montrer comment une certaine *règle* – autrement dit une certaine *logique* – participe à la création et à l'organisation des géométries profondes de l'écriture nervalienne. Par conséquent, nous nous trouvons en opposition avec Eco, qui parvient par exemple à la conclusion que le mystère de *Sylvie* ne résiderait que dans « l'usage des temps verbaux, dans le jeu – apparemment désordonné – des souvenirs, dans les effets de brume qu'il sait créer. *Ce* mystère est suffisant » (Nerval 1999, 106). Si Eco, selon une perspective narratologique, considère l'approche de Richer comme une « lecture délirante » (Eco in Nerval 1999, 106), nous voulons suivre ce dernier et sonder les *idées mystiques* de Nerval, autrement dit les « racines de la signification symbolique » de l'œuvre nervalienne, selon une expression de Giovanni Cacciavillani (1992, 301).

Dans le cadre de ces réflexions, une analyse du recueil *Mysticisme* sera significative, en ce que l'auteur lui-même semble suggérer, dès le titre, un indice autorisant à déchiffrer son projet littéraire. On considérera donc ce recueil comme un véritable discours spirituel encadré à l'intérieur d'une recherche existentielle. Mais, avant d'aborder l'analyse des poésies, il est indispensable de s'interroger sur la nature de ce mot, *mysticisme*, et sur la façon dont il a été saisi, compris, et utilisé par le poète.

### 3 Mysticisme de Gérard de Nerval

Qu'entendons-nous par le terme 'mystique' ? Laissons répondre Benoît Beyer de Ryke, dont on partage les réflexions.

[I]l convient de préciser davantage ce que l'on entend par ce terme de « mystique », qui est un mot-valise dans lequel on met souvent tout et n'importe quoi. Ainsi parle-t-on de mystique de l'art, de mystique politique ou révolutionnaire, de mystique écologiste, etc. De plus, par le terme de mystique on entend souvent aujourd'hui une forme de sentimentalité intuitive et irrationnelle. Et l'on a vo-

<sup>3</sup> Par exemple, Richer (1987) cite au chapitre III une série de textes qui ont pu contribuer à la formation de Nerval : *Œdipus Aegyptiacus* de Kircher (1652), *Séthos* de l'abbé Terrason (1728), *Monde primitif* de Court de Gébelin (1775-88), *Antiquité dévoilée* de N.-A. Boulanger (1766), *Origine de tous les cultes* de Ch. Dupuis (1794), les œuvres d'Alexandre Lenoir, et en particulier *Nouvelle explication des hiéroglyphes* (4 vols, 1809-21), *Franche-maçonnerie rendue à sa véritable origine, ou l'Antiquité de la Franche-maçonnerie* (1814).

lontiers en tête des images saint-sulpiciennes de femmes (le plus souvent) et d'hommes confits en dévotion. Pourtant, la mystique entretient des liens plus nourris qu'on ne pourrait le penser de prime abord avec la philosophie. Et si le but est bien de dépasser la raison, la mystique – quand elle est spéculative – s'appuie fortement sur la rationalité. Aussi convient-il de bien définir le sens du mot mystique et le type de mystique envisagée. Sur un plan très général, et forcément schématique, on pourrait définir la mystique comme la volonté d'établir un rapport direct, immédiat entre l'homme et Dieu, l'Un ou la Totalité, selon les mots dont on aura envie d'user à ce propos [...] le terme mystique vient du grec *muô*, « se fermer, se taire ». Dans l'Antiquité grecque, l'adjectif *mustikos* qualifie l'initiation aux « mystères ». Au temps des Pères de l'Église, le terme renvoie au sens caché, visé par le Christ, dans le récit biblique, de même qu'au sens caché des sacrements, et plus tard, à l'expérience du Dieu caché. Le « mystère chrétien » dans cette perspective, c'est le Christ, jadis caché dans les allégories de l'Ancien Testament qui l'annonçaient de façon voilée, et à présent manifesté par le salut du monde. Le mot a donc connu une profonde évolution sémantique depuis l'Antiquité grecque et chrétienne (où le terme évoque les *mysteria* et le *sacramenta*) jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle (où le mot exprime une expérience religieuse individuelle). C'est en effet au XVII<sup>e</sup> siècle qu'apparaît le substantif pour évoquer une autre sorte d'initiation : l'union à Dieu moyennant un dépouillement radical des images, des sentiments et des pensées. Toutefois, si le sens moderne du terme date du XVII<sup>e</sup>, l'expérience, elle, est plus ancienne. Pour la tradition occidentale, l'origine de la mystique est à chercher principalement dans le courant néoplatonicien dont la finalité est l'union à l'Un, courant qui sera christianisé par saint Augustin et surtout par le Pseudo-Denys. (Beyer de Ryke 2005, 10-11)

Concernant l'inspiration de Nerval, on considérera plutôt le dernier statut du mot *mysticisme*, c'est-à-dire l'idée d'une relation individuelle avec le Divin « moyennant un dépouillement radical des images, des sentiments et des pensées », au-delà des religions traditionnelles. Le thème du mysticisme chez Nerval concernerait, de surcroît, l'un de plus passionnants champs de recherche au sein des études contemporaines examinant les relations entre littérature et spiritualité : l'identification des expériences mystiques et d'un parler mystique à l'époque moderne (Raimondo 2016 ; Arama, Raimondo, Jouanneau-Damance 2021). L'expérience nervalienne relèverait notamment d'une adhésion au 'mysticisme révolutionnaire' et ésotérique dans la ligne de Simon Ganneau et d'Éliphas Lévi (Raimondo 2016, 128).

Les thèmes récurrents de la poétique nervalienne, et qui renvoient directement à la dimension mystique, sont l'expérience de l'amour, de

la folie, et la dimension du souvenir. C'est à travers ces expériences que Nerval se pose la question d'un « aliment objectif » pour la pensée, du choix de se consacrer définitivement à la recherche spirituelle. À ce propos, la période historique que nous avons considérée ici fut pour lui un moment crucial. Comme l'a écrit Benichou,

[l]'expérience de l'Amour et celle de la Folie guident la quête de Nerval. Plus tard s'y ajoutera le Souvenir. Mais sa pensée, en même temps qu'elle puisait à ces sources intimes, cherchait hors du moi un aliment objectif dans les créations et les croyances de l'humanité. Pendant les années 1840, Nerval n'a pas cessé de poursuivre la solution d'un problème universel de foi et de salut, dont toute la pensée contemporaine était obsédée. Quelles croyances pouvaient s'offrir à l'humanité pour remplacer la foi traditionnelle ébranlée ? Dans la mesure où il a essayé, comme tant d'autres de ses contemporains, de répondre à cette question, Nerval a été, comme eux, un penseur laïque, à la recherche d'une foi nouvelle. (Benichou 1992, 353)

La *foi nouvelle*, dont parle Benichou, concerne toutes ces traditions occultes qui renvoient à ce « mysticisme révolutionnaire, dans la ligne de Ganneau et de l'abbé Constant », ainsi décrit par Auguste Viatte (1963, 81), en traversant aussi les traditions franc-maçonniques, ou encore en touchant des milieux héritiers de certains ordres ésotériques, comme en témoigne une « lettre délirante du 17 octobre 1854, qui parle au Dr Blanche de son affiliation à l'Ordre des Mopses » (79). Nerval lui-même, de nombreuses années plus tard, dessinera un croquis rapide de cette époque, dans *Sylvie* :

Ce n'était plus la galanterie héroïque comme sous la fronde, le vice élégant et paré comme sous la régence, le scepticisme et les folles orgies du directoire ; c'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance ; d'ennuis des discordes passées, d'espoirs incertains, - quelque chose comme l'époque de Pérégrinus et d'Apulée. (Nerval 1993, 3: 538)

Nerval nous parle aussi d'une certaine *aspiration mystique*, quand il écrit toujours dans *Sylvie* :

L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis ; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues. (538)

Les significations, les images, les inspirations qu'il emprunte à l'héritage ésotérique sont dignes de toute notre attention et représentent, comme l'a bien démontré Richer, des outils essentiels pour l'analyse de l'œuvre. Toutefois, il serait inutile de vouloir nous livrer à une lecture systématique, cohérente et organique de cette constellation symbolique : « ce serait faire tort à la poésie de Nerval que de la réduire à un cryptogramme [...] [s]on charme tient en grande partie à ce qu'elle renferme d'ineffable » (Viatte 1963, 85). Il serait hardi, en plus, de décrire son cheminement spirituel tel qu'un parcours linéaire. Comme l'a bien remarqué Vadé (1977, 11),

malgré son goût pour l'illuminisme et les religions du passé, Nerval était bien loin d'adhérer à un système mythique cohérent, quel qu'il fût, et il ne le pouvait pas. C'est cette impossibilité fondamentale qui, à sa date, fait l'importance du drame spirituel de Nerval et lui donne sa signification historique ; c'est par là qu'il rejoint l'intuition du jeune Flaubert. Jean Richer en donne, dès les premières pages de sa thèse, une explication qui peut être transférée du plan de la psychologie personnelle au plan collectif que nous essayons de baliser : « Gérard a imaginé un univers d'archétypes qui sont en même temps des εἰδωλα, des figures de rêve qui se fondent les unes dans les autres, s'amalgament, fusionnent, ou au contraire, dans leur mobilité, se dédoublent, se multiplient, prolifèrent » [Jean Richer, *Nerval, expérience et création*, 15].

Ces εἰδωλα, selon Vadé, ne sont rien d'autre que « des chimères : images nées et entretenues dans cet état de rêverie » (11). Elles sont, de même, une

source de jouissance lorsqu'elles compensent l'absence d'une réalité tangible, source de déception lorsqu'elles s'exercent sur une réalité présente, qu'elles transforment et rendent dès lors inaccessible. (11)

En réfléchissant à ces aspects, Vadé arrive à tracer une ligne censée distinguer - comme nous avons essayé de le faire dans la deuxième partie de cet article - une approche psychanalytique d'une approche que nous avons déjà qualifiée de *mystico-symbolique*. Comme l'écrit Vadé,

les deux épithètes qui qualifient la chimère à la fin d'*Aurélia* expriment parfaitement ce double aspect : « Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret [...] N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison ? » [*Aurélia*, Pléiade, I, 412]. Certaines expressions de cette page capitale (« do-

miner mes sensations au lieu de les subir ») peuvent faire songer à l'entreprise qui sera celle d'Hervey de Saint-Denys une vingtaine d'années plus tard, ou même laisser pressentir le projet psychanalytique. Mais d'autres expressions montrent bien qu'en même temps Gérard attend du rêve une sorte de révélation sur l'au-delà, d'initiation aux ultimes secrets : « Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques [...] Après un engourdissement de quelques minutes, une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort. Qui sait s'il n'existe pas un lien entre ces deux existences et s'il n'est pas possible à l'âme de le nouer dès à présent ? » [*Aurélia*, Pléiade, I, 412]. Persuadé que « l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres », Nerval va donc demander à la « chimère » de lui apporter un savoir et de donner un sens à sa destinée. (12)

Notre analyse conjecturale de *Mysticisme* (fondée sur trois symboles géométriques : la croix, le cercle et le triangle) tentera d'offrir aux lecteurs une lecture organique du florilège dans le but de reconstruire la structure poétique et épistémologique, les thèmes et les fascinations qui inspireront les *Chimères*. Les *petites chimères* de *Mysticisme* seraient, de ce point de vue, les premiers pas vers la tentative nervalienne « d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison » (Nerval 1993, 3: *Aurélia*, VI, 749). Il est aussi vrai que de nombreux éléments qu'on trouve dans les *Petits châteaux de Bohême* avaient déjà été anticipés dans la *Bohême galante* ou ailleurs, mais, comme le remarque Steinmetz, « la composition des *Petits châteaux de Bohême* leur confère une nouvelle perspective, en dessine plus nettement la réalité » (notice in Nerval 1993, 3: 1146). Les *Chimères* développent de manière comparable les thèmes de *Mysticisme* tout en confirmant l'usage d'un procédé évolutif qui, dans la poétique nervalienne, semble tracer des parcours spiraliformes : une « chanson d'amour, qui toujours recommence ! » (*Daphné*, v. 4).

#### 4 Vagabondages

L'un des aspects surprenants de l'écriture de Nerval tient sûrement à sa capacité à alterner entre poésie, prose, dramaturgie et écriture musicale (c'est-à-dire l'écriture de chansons). Certaines de ses œuvres, comme la *Bohême galante* ou comme les *Petits châteaux de Bohême* - où sont utilisées transversalement toutes les techniques d'écriture - témoignent de cette hybridation des genres. Nerval, homme de théâtre, mais aussi critique musical, est bien habitué à naviguer sur les mers de l'inspiration à travers une écriture métamorphique, un « vagabondage poétique » (Nerval 1993, 3: *La Bohême galante*, 309).

C'est une aspiration corsaire que cette nervalienne qui relève aussi d'un certain *modus vivendi*, c'est-à-dire d'une condition où le parcours poétique et l'expérience personnelle se mélangent et s'interpénètrent. La même image poétique du *château de bohème* rend très bien l'idée d'un style à la fois protéiforme et vagabond, tout en étant bâti d'une matière solide. L'idée du *château de bohème* constitue

une contradiction symptomatique, puisque le château est un édifice stable, alors que la bohème implique un style de vie désordonné, proche du vagabondage. Nerval lui-même fut cet instable sans domicile fixe. (Steinmetz, notice in Nerval 1993, 3: 1144)

C'est une métaphore que cette du *château de bohème* qui peut enfin beaucoup nous éclairer sur le cheminement spirituel de Nerval. Peut-être est-ce la marque de sa foi : une inconsolable recherche d'équilibre entre raison et irrationalité, géométrie et passion, réalité et rêverie. Guy Michaud parle d'une « technique du rêve, féconde et dangereuse à la fois, puisqu'elle amènera Gérard aux *Chimères* et à la folie » (1966, 29). Cette exploration du rêve, ayant pour but de « relier ses songes d'une nuit à l'autre, de les rendre 'logiques' et de rattacher positivement au monde de la veille le monde du sommeil » (29), devient symboliquement une exploration de la nuit et des enfers :

C'est dans la nuit en effet que Nerval va chercher la lumière ; et c'est en s'avançant de plus en plus dans les régions obscures de l'âme qu'il accomplira cette « descente aux enfers » qui fera de lui véritablement le premier des « aventuriers » modernes, et dont *Aurélia*, née aux confins de la folie, retracera à la veille de sa mort les étapes subséquentes. (29)

La nuit et le silence, l'obscurité et le vide, la mort et le Néant : voilà la chaîne métaphorique qui ouvre la première partie de *Mysticisme*, une première étape symbolisée par l'image de la croix.

## 5 Le Christ aux Oliviers : la croix



La première partie intitulée *Le Christ aux Oliviers* (Nerval 1993, 3: 439-41) représente une véritable exploration de la nuit, susceptible de rappeler certaines méditations de Saint-Jean de la Croix. Il s'agit d'une « *laisse* de cinq sonnets formant un long poème métaphysique, tout à la fois épique, lyrique et dramatique » (Illouz in Nerval 2022, 195; italique dans l'original). Nerval semble interroger le lecteur sur deux points en particulier : le commencement de l'Univers et la position qu'y occupe l'être humain. Cette méditation se rapporte, de plus, à un lieu et un moment emblématiques : l'épisode du Christ aux Oliviers.

Le Jésus romantique, rendu à son humanité désemparée, rejoignait les dieux morts. Ainsi dans *Le Christ aux Oliviers* de Nerval, groupe de cinq sonnets surgi en 1844, où la nuit de Gethsémani, thème presque inévitable de la méditation romantique, est évoquée sur le mode purement négatif et funèbre. Non seulement Jésus, abandonné des hommes et voué à une mort prochaine, constate, selon la tradition évangélique, que ses disciples sont endormis, mais *la nouvelle* qu'il leur annonce est aux antipodes de l'Évangile, de la Bonne Nouvelle chrétienne de l'imminence du royaume de Dieu : il crie que « Dieu n'existe pas ! ». (Bénichou 1992, 354)

À l'origine de la création, il n'y aurait « qu'un orbite | Vaste, noir et sans fond ; d'où la nuit qui l'habite | Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours » (II, vv. 9-11), un « ancien chaos dont le néant est l'ombre » (II, v. 13). Comme l'a remarqué Richer, l'image de l'orbite a connu une grande fortune dans les

nombreux livres d'emblèmes, dérivés des *Hiéroglyphica* d'Horapollon, comme aussi dans *Le Songe de Poliphile*. L'œil en est venu à désigner la divinité, en s'identifiant au soleil qui en est le reflet visible. Ce hiéroglyphe est lié à une théologie du feu et de la lumière. C'est pourquoi on le rencontre chez les divers auteurs néoplatonisants que Nerval lisait et, en particulier, dans les œuvres de Marsil Ficin et de Jacob Bøehme. (1962, 72)

L'orbite - en tant que représentation d'un témoin qui observe, contemple, médite - est le symbole, enfin, d'un mysticisme de la *vue* et de la *vision* : le regard contemplatif qui cherche la vérité au-delà des apparences et des dualités. L'orbite est à la fois « l'image du divin visible à l'homme et de l'absence de Dieu » (72). L'être humain prendrait alors conscience de la réalité divine à travers l'expérience de son *absence* dont surgit le Désespoir ; le prophète se rapprocherait de la connaissance de la lumière par l'obscurité, de la Parole par le silence, du soleil par la nuit. C'est ainsi qu'est tracé le commencement du cheminement apophasique de chaque théologie dite négative : connaître le plein par le vide, toute chose par son contraire.

Jésus a exploré l'univers, et n'y a trouvé que la mort, engloutissante universelle [...] L'absence de Dieu est pour lui une dévitalisation universelle. Quand la foi en la divinité s'éteint dans le cœur de l'homme, elle cesse d'animer le monde, et l'homme lui-même subit l'extinction de la vie : à quoi il est difficile de remédier si l'on suppose que Dieu n'existe que par la foi que l'homme lui porte. Tel est le cercle vicieux du Désenchantement [...] Ce mal hante dès l'origine le romantisme, qui le combat de sa foi, de son espérance, de sa religion de l'amour. La tragédie du désenchantement le fait reparaître dans sa force et prend pour symbole central le Rédempteur désormais sans vertu, réduit lui-même à la condition d'homme et de victime du Destin. (72)

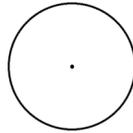
Au passage, cette orbite est aussi le moment d'intersection entre les deux droites de la Croix. À travers l'expérience du Néant, l'être humain trouve son Centre, et deux nouvelles dimensions s'ouvrent à nos yeux : celle immanente de l'horizontalité (« Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux », V, v. 3), et celle transcendante de la verticalité (« Cet Icare oublié qui remontait les cieux », V, v. 2). Nerval fait écho, avec ce poème, au dernier cri *humain* du Christ sur la Croix ; il tente peut-être une réponse au désespoir de *Eloi, Eloi, lamma sabactani*, dont l'intertexte biblique dialogue avec une citation attribuée à Jean Paul (1763-1825) en épigraphe du poème nervalien : « Dieu est mort ! le ciel est vide... | Pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père ! ». Enfin, ce qui au début pouvait apparaître comme un chant de déception devient l'occasion de tracer de nouvelles routes sur le chemin de la foi. L'expérience de la Passion du Christ n'est pas reniée (« Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre ? [...] Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère », V, vv. 10 et 13). Cependant elle est réinterprétée sous l'optique d'un nouveau syncrétisme qui considère le Christ comme étant

le dernier d'une lignée de personnages mythiques incarnant un désastre de la condition mortelle : Icare, Phaéton, symboles appro-

priés d'un romantisme catastrophique [...] Jésus, en continuant le lignage d'Atys, reproduit un parcours de mort et de résurrection. (Richer 1962, 356-7)

L'abîme et l'obscurité seraient ainsi exorcisés : Nerval semble lire les Évangiles par une interprétation gnostique qui voit dans le Christ le dernier de toute une série de dieux, héros ou *démons* solaires. La réalité de la foi est cachée, est un mystère, et ses seuils sont ceux du Temple, ses routes celles de l'initiation. C'est là que se situe la deuxième partie de *Mysticisme* : au pied du sycomore et du Temple de Daphné.

## 6 *Daphné* : le cercle



Le sonnet *Daphné* (Nerval 1993, 3: 441-2) constitue la deuxième partie de *Mysticisme* et s'ouvre avec une épigraphe, la première moitié du sixième vers de la IV<sup>e</sup> *Églogue* (« *Jam verdit et virgo* »), dont la seconde moitié (« *redeunt Saturnia regna* »), comme l'a remarqué Mizuno, est citée dans *Quintus Aucler* (Nerval 1989, 2: 1135-62). Ainsi, « la chanson de l'éternel retour est doublement couronnée par le principe féminin incarné dans la vierge Astrée et la fille aimée d'Apollon » (Mizuno 2013, 61). La torche de l'éternel féminin éclaire les symboles circulaires de la Nature, et en développe certains aspects.

C'est la seule poésie de la section *Mysticisme* qui met en scène une chimère, en l'occurrence le dragon (« Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents, | Oû du dragon vaincu dort l'antique semence », vv. 7-8) : comme l'a remarqué Bertrand Marchal, « il thématise en fait sa propre identité poétique » (Marchal 2005, 134). Le monstre symbolise ainsi une expérience successive de la réalité et évolue sous toutes les nuances d'une allégorie *duale* et *circulaire*.

De la même façon que la chimère est un monstre double, un dragon moitié-lion, moitié-chèvre, le mot lui-même de « chimère » à une réalité double : au sens propre, il désigne le monstre mythologique ; au sens figuré, il est un autre nom de l'illusion ou un euphémisme de la folie, en tant que la folie est le démon de l'imagination. [*en note* : Le mot chimère, du grec *chimaira* qui signifie proprement *chèvre*, est en quelque sorte le doublet de caprice, du latin *capra*.]. (134)

Le poème *Le Christ aux Oliviers* nous avait interrogé relativement à la dimension cosmologique, celle de l'Absolu : l'être et le non-être, le jour et la nuit, Dieu et le Néant. En revanche, dans *Daphné*, on explore la dimension de la dualité, de la mobilité, de la fluctuation et de la multiplicité. C'est le symbolisme de l'eau et de la Lune, emprunté à la déesse Daphné ; et celui du cercle, emprunté à l'*ouroboros*, le dragon alchimique qui se mord la queue *in æternum*. Le cercle est un autre symbole opératif pour pénétrer certains mystères de la réalité. La circularité nous suggère en plus une analogie entre les sphères célestes et le globe terrestre, mais aussi entre la rotation périodique des planètes et le déroulement de la vie humaine. C'est un ordre éternel qui se révèle à travers ces mystères (« Le temps va ramener l'ordre des anciens jours », v. 10).

Cette reprise de thèmes païens pourrait faire penser à une redécouverte de la religion gréco-latine « endormie sous l'arc de Constantin » (v. 13), posée comme une adversaire de la religion chrétienne. En revanche, comme on l'a déjà remarqué par rapport au *Christ aux Oliviers*, Nerval s'attache surtout à intégrer le Christianisme avec « une chaîne non interrompue de cultes spiritualistes » (Mizuno 2006, 111). Il décrit un symbolisme syncrétique, en mélangeant les traditions les plus différentes, à travers un procédé mythopoïétique que nous avons voulu définir comme *mystico-symbolique*.

Il faut ainsi que la Croix, tracée, méditée et intériorisée, fasse face à l'évanescence du monde ; il faut que la linéarité s'unisse à la circularité, la croix au cercle, l'universel au particulier, autrement dit le *cosmos* à la *psyché*. Le poème nervalien « tient donc ensemble ces deux dimensions mythico-cosmique et psychique » et l'on sait que « cette conjonction du psychique et du cosmique s'appelle aussi, dans le vocabulaire poético-mystique du romantisme, correspondance » (Mizuno 2006, 135).

Là, où le désespoir avait tué tout *dieu*, on se retrouve encore à recommencer « cette chanson d'amour », sous l'olivier des méditations, « au pied du sycamore » (v. 2), aux seuils du Temple, à l'intérieur d'un Temps circulaire. À ce propos, Mizuno a proposé l'hypothèse selon laquelle la progression de « connais-tu » (v. 1) à « reconnais-tu » (v. 5) ne serait pas fortuite...

La vieille romance revient régulièrement dans les contrées suggérées par les quatre arbres : le sycamore, les mûriers, l'olivier et les saules. En l'écoutant, Daphné, transformée en laurier pour fuir les poursuites d'Apollon, se souvient des lieux et des choses qu'elle a connus dans une autre existence. La chanson d'amour a pour effet de convoquer une mémoire ancienne. (2013, 49)

Le Temple « immense » (v. 5) pourrait être une métaphore de la nature, ou de l'Univers-même. C'est, de toute façon, le lieu consacré à l'accès à la connaissance, symbolisée par « l'antique semence » du « dragon vaincu » (v. 8).

Selon le dictionnaire de Bescherelle le mot *semence* a parmi d'autres la signification de « tout ce qui se sème par la main de l'homme ou naturellement, grains, graines, noyaux, pépins » et contient l'idée de germination. En associant l'idée de la renaissance à celle de l'échec, le poète suggère la palingénésie, basée sur le temps cyclique. Le verbe dormir souligne que le retour des choses disparues reste en suspens, alors que la rime qui associe la vieille romance à la vieille semence renchérit sur l'idée du commencement éternel. (2013, 49)

La poésie devient elle-même langage de connaissance, parole qui réunit les mots terrestres aux géométries célestes, puissance créatrice qui dévoile les correspondances entre les choses. La poésie-chimère

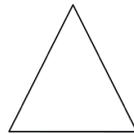
se retourne en figure positive, comme, en termes coleridgiens, le démon de l'imagination (*fancy*) se retourne en imagination créatrice (*imagination*). Ce monstre composite devient en effet l'emblème d'une poésie qui est toujours composition ou recombinaison d'éléments préexistants - ceux légués par la tradition littéraire -, dissous et recomposés, *soluta et coagulata*, pour reprendre la formule de Jean Starobinski. (2013, 139)

Les correspondances ouvrent une perception plus profonde de la réalité et, de même, toute une nouvelle série d'argumentations sur la nature humaine et divine. Enfin, si - en suivant notre conjecture géométrique - on lisait le symbolisme de *Daphné* en l'unifiant avec celui du *Christ aux Oliviers*, on obtiendrait virtuellement un *cercle croisé*.

Le symbolisme du cercle croisé s'achemine vers l'accomplissement de l'humain et du divin : l'expérience d'un Univers cyclique est complétée par la vision transcendantale de la Croix. Le cercle croisé exprime l'idée que l'initié est bien centré par rapport à lui-même (le centre du cercle), à la nature (l'horizontalité et la circularité), et au ciel et à la terre (la verticalité) ; l'initié étend aussi ses facultés de perception, en captant un certain *ordre* entre et au-dessus de toute chose. Cependant, cette expérience n'a pas encore la capacité de devenir, pourrait-on dire, *système de correspondances*. Ce qui manque encore est la profondeur nécessaire à créer une triangulation Humain-Création-Créateur, alors qu'à l'intérieur du cercle la relation concerne simplement l'Humain et la Création. Ce qui manque serait une cosmologie holistique. Pour l'accomplir, il faut introduire l'élément de la correspondance entre les éléments de la création. Autrement dit, le ciel et la terre, le cos-

mos et la psyché, la nature et l'être humain ne seraient pas seulement dans une relation d'*analogie*, mais aussi de 'dialogie', en vertu d'une valeur plus haute. Dans ce sens, ils se correspondent, ils dialoguent, ils se compénètrent. Le vers est la langue de ce dialogue, la langue des prophètes et des dieux. Le vers brille, pour Nerval, d'une véritable lumière divine. Il révèle, il rend palpable, il manifeste ce qui était caché : « Tout est sensible ! » (*Vers dorés*, épigraphe et v. 8). C'est ainsi que dans la troisième partie Nerval aborde la doctrine d'un système de correspondances, tout en s'inspirant de la sagesse pythagoricienne.

## 7 **Vers dorés : le triangle**



La troisième partie intitulée *Vers dorés* (Nerval 1993, 3: 442) est « une réponse radicale à l'obsession du néant » (Bénichou 2004, 2: 1801), grâce à une vision solaire : la troisième étape du cheminement spirituel que nous tentons d'illustrer. Ce dernier sonnet de *Mysticisme* relève ouvertement d'une inspiration pythagoricienne dont les principales sources nervaliennes seraient la *Philosophie de la nature* (1777) de Jean-Baptiste Claude Delisle de Sales (1739-1816) et *Les vers dorés de Pythagore...* d'Antoine Fabre d'Olivet (1813) - d'après, entre autres, Georges Le Breton (1958) et Hamidou Richer (2017). Sans nous attarder sur le parallélisme entre les sources pythagoriciennes et le sonnet nervalien - déjà traité par Richer (2017) - remarquons quelques traits de la pensée pythagoricienne afin d'approfondir notre conjecture géométrique autour du parcours tracé par la section *Mysticisme*.

Pythagore considérait l'Univers comme un Tout animé dont les Intelligences divines, rangées chacune selon ses perfections dans sa sphère propre, étaient les membres. Ce fut lui qui désigna le premier le Tout par le mot *Kosmos*, pour exprimer la beauté, l'ordre, la régularité qui y règnent ; les Latins traduisirent ce mot par *Mundus*, duquel nous avons fait le mot français Monde. C'est de l'Unité considérée comme principe du monde que dérive le nom d'Univers que nous lui donnons. Pythagore posait l'Unité pour principe de toute chose, et disait que de cette Unité sortit une Duité infinie. L'essence de cette Unité et la manière dont la Duité qui en émanait y était enfin ramenée, étaient les mystères les plus profonds de sa doctrine, les objets sacrés de la foi de ses disciples, les points fondamentaux qu'il leur était défendu de révéler. (D'Olivet 1813, 197)

De la première partie à la troisième, on peut ainsi imaginer ce cheminement initiatique : d'une véritable *vision* tragique et chaotique de la réalité à une intuition *solaire* du Monde ordonné en *kosmos* et organisé en vertu d'un principe absolu et unitaire : le *cercle croisé* est finalement inscrit dans un *système* (le triangle). On pourrait dire, en suivant une réflexion d'Albert Béguin à propos de Saint-Jean de la Croix, qu'il y a

deux voies mystiques : descente en soi, et contemplation de l'Unité dans le multiple. La seconde ne saurait se confondre avec une marche procédant de l'inconnu au connu, comme celle du poète : pour un Saint-Jean de la Croix, il ne s'agit pas de *trouver Dieu dans les choses*, mais, au contraire, de partir de l'intuition massive de l'Unité, seule *connue* par une connaissance véritablement première, antérieure à tout chemin et à tout progrès ; et ensuite seulement, au terme et au retour de l'expérience, de retrouver les choses qu'il avait fallu d'abord nier et rejeter au néant. *Trouver les choses en Dieu*, les saisir en cet instant où « elles cessent d'être des apparences isolées pour s'absorber dans l'Être » et pour en recevoir l'existence, tel est le mouvement de « retour » qui est la véritable relation du mystique avec la beauté du monde. (Béguin 1936, 119-20)

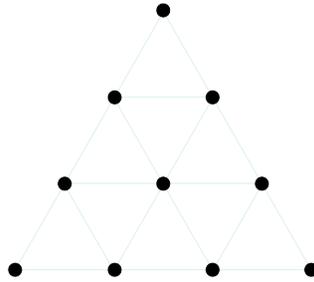
De même, il fallait renier Dieu dans *Le Christ aux Oliviers* pour le retrouver, *ressuscité*, dans les *Vers dorés* :

Si Dieu est mort à travers la figure du Christ, comment ne pas voir dans le pythagorisme nervalien une sorte de rénovation néopaienne de la religion ? (Richer 2017, 33)

Peut-être pourrait-on lire les trois parties de *Mysticisme* comme la description d'un mouvement qui va de la Passion d'un *démon* solaire jusqu'à sa résurrection. D'ailleurs, une légende affirme que Pythagore lui-même est ressuscité trois jours après sa mort.

Nous avons choisi le triangle, car il joue un rôle fondamental dans la symbolique des nombres pythagoricienne, étant une parfaite métaphore géométrique de la doctrine de la τετρακτύς (tétrade). La *tétrade* pythagoricienne est formée par la série 1 + 2 + 3 + 4 qui donne comme résultat le chiffre 10 (Δ, ΔΕΚΑ, δέκα, *déka*). Elle est représentée par un triangle équilatéral formé par neuf triangles équilatéraux. De plus, la symbolique de la tétrade dialogue aussi avec celle du chiffre 12, qui renvoie à l'ordre universel de la création. Comme l'écrivit D'Olivet,

[Pythagore] désignait Dieu par 1, et la matière par 2, il exprimait l'Univers par le nombre 12, qui résulte de la réunion des



deux autres. Ce nombre se formait par la multiplication de 3 par 4 : c'est-à-dire que ce philosophe concevait le Monde universel comme composé de trois mondes particuliers, qui, s'enchaînant l'un à l'autre au moyen des quatre modifications élémentaires, se développaient en douze sphères concentriques. L'Être ineffable qui remplissait ces douze sphères, sans être saisi par aucune, était Dieu. Les intelligences qui peuplaient les trois mondes étaient, premièrement, les Dieux immortels proprement dits ; secondement, les Héros glorifiés ; troisièmement, les Démons terrestres. (1813, 199)

Si l'on lisait à rebours les autres parties de *Mysticisme* à la lumière de ces dernières considérations, on pourrait tracer un cheminement idéal qui répond à une certaine cohérence gnostique et sapientiale. Le démon solaire du *Christ aux Oliviers* surgit de cette tradition : ce « courant néoplatonicien dont la finalité est l'union à l'Un, courant qui sera christianisé par saint Augustin et surtout par le Pseudo-Denys » (Beyer de Ryke 2005, 10-11), dont on a déjà remarqué certains traits. Le néo-pythagorisme de Nerval rejoint ainsi « le courant de l'alexandrinisme et du néo-platonisme, il aboutit à une mythologie du feu et à une religion astrale » (Richer 1987, 143). Une sorte de synthèse

d'ailleurs fragile, incomplète, toute poétique, de ces diverses notions, se fit très progressivement dans l'esprit du poète, au hasard de ses lectures et suivant la pente ordinaire de ses rêveries. (143)

Il faut que la connaissance, apprise pendant les deux premières étapes (la croix et le cercle), s'appuie, dans la troisième, sur un système qui embrasse tous les domaines de la création et qui puisse tout contenir.

C'est probablement la notion de religion pythagoricienne et astrale qui donne aux poèmes [des *Chimères*] leur unité profonde ; elle a pour corollaire l'idée de fatalité et retour cyclique. Ce fil d'Ariane

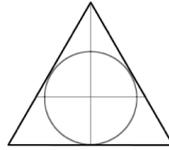
relie « *Le Christ aux oliviers* » (inspiré de Jean-Paul, 1844), et « *Vers dorés* » aux autres poèmes. L'ensemble baigne dans une atmosphère d'inéluctable qui aboutit à des affirmations solennelles. Afin de sortir à jamais des nombres et des êtres l'homme doit rejoindre la source divine et se perdre en elle. (339)

En substitution à l'incarnation du Christ, il y aurait le panpsychisme de Pythagore qui, à travers ses spéculations philosophiques et mathématiques, fonde une doctrine qui est capable de contempler et synthétiser, en même temps, l'abstrait et le naturel (« à la matière même un verbe est attaché », v. 10), l'absolu et l'immanent, le divin et la création. L'être humain y occupe une place centrale, presque chrétienne, en perpétuelle tension entre destin et liberté (« des forces que tu tiens ta liberté dispose », v. 3) :

Tout dans l'univers meurt et renaît, chaque être, du métal à l'astre, cherche à s'élever dans l'échelle, à changer de règne. Et l'homme, abrégé de l'univers, en même temps responsable du monde créé, doit agir comme médiateur entre les diverses parties du Tout. (342)

Les *vers dorés* auraient ainsi la visée de célébrer l'absolu dans le particulier, de respecter « dans la bête un esprit agissant » (v. 5) et « un mystère d'amour dans le métal » (v. 7). Voilà le signifié de la sentence « Tout est sensible ! » (épigraphe et v. 8). Le divin est, de même que la nature, *sensible* et perceptible alors qu'il reste souvent « caché » sous les formes les plus variées comme « un pur esprit [qui] s'accroît sous l'écorce des pierres » (v. 14). Pour le mystique c'est un geste capital et même fondateur : « la négation du multiple et l'affirmation de l'Un. Le chemin de perfection consiste à s'arracher au monde des apparences » (Béguin 1936, 113). Si le Christ lui-même ne parvenait plus à reconnaître Dieu dans son œil, « n'est-ce pas que l'œil de Dieu (ou plutôt ce qui prend place dans son orbite) s'était déplacé dans la nature ? » (Richer 2017, 33).

## 8 Poésie et mystique



Nous avons voulu lire *Mysticisme* comme un parcours, un « chemin de perfection », en suivant l'expression de Béguin. L'idée d'un cheminement est par ailleurs déjà présente dans la conception de Nerval qui – comme on l'a rappelé en introduction – définit le « Troisième château » comme « les premières stations à parcourir pour tout poète » (Nerval 1993, 3: 438).

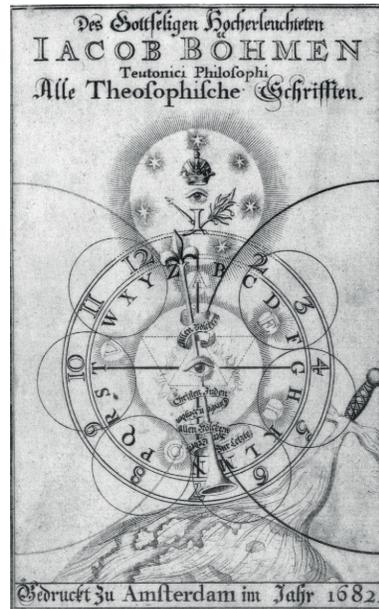
Certainement, les thèmes et les symboles que nous avons traités sont bien connus de nombreuses traditions spirituelles qui se sont posé le problème de décrire un enseignement par étapes. Le symbole résultant de notre conjecture géométrique est un véritable archétype à partir duquel procèdent un grand nombre d'autres symboles et métaphores visant à représenter une doctrine occulte sous la forme d'une composition figurative : un Grand Œuvre spirituel, un processus alchimique ou bien une description allégorique de l'univers.

C'est le cas, par exemple, de certains frontispices des traités de Jacob Böhme, un philosophe « dont le regard audacieux a pénétré jusque dans le sanctuaire divin » (D'Olivet 1813, 560) et dont Nerval était un lecteur. À titre d'exemple, dans l'image que nous proposons ici (d'après la couverture de *Alle Theosophische Schriften*, 1682) [fig. 1], le centre de l'horloge cosmique est à la fois la pupille d'un œil inscrit dans le triangle divin et la rencontre des deux droites perpendiculaires.

Il ne s'agit évidemment pas de proposer une méthode 'géométrique' rigoureuse pour l'analyse de l'œuvre nervalienne, mais de montrer comment on pourrait lire la poésie de Nerval à travers un certain développement d'images, de symboles, d'*idées mystiques*, auxquels l'auteur était forcément accoutumé par ses études et ses fascinations.

Cette lecture est un essai de pratique ouverte, une conjecture que nous avons prise au sérieux pour en mesurer les implications et les résultats. Tel aurait dû être aussi l'esprit d'un libre penseur romantique comme Nerval qui s'approchait de la réalité des symboles : la réinterprétation personnelle d'un héritage archaïque et universel.

Selon Kurt Schärer, les figures et les thèmes à l'intérieur de *Mysticisme* et de *Les Chimères* viseraient à « l'union totale des mythologies ». Elles s'appuieraient pour cela sur toutes sortes de « doctrines synchrétiques », au point que le poète irait « jusqu'à emprunter ses paroles et ses symboles aux rêves les plus aberrants que l'imagina-



**Figure 1** Jacob Böhme, *Des Gottseligen Hoherleuchteten Iacob Böhmen Teutonici Philosophi Alle Theosophische Schriften*. Amsterdam, 1682

tion humaine ait conçus en vue de l'union [avec le Divin] » (1981, 27). L'inspiration poétique se nourrit ainsi de visions et d'intuitions mystiques ; le sentiment spirituel, la recherche d'une foi nouvelle, les spéculations théologiques signent profondément l'œuvre poétique.

Poésie et mystique, deux *arts* différents qui se croisent parfois sur le même chemin. Et si « le mystique recourt à l'expression lyrique pour décrire approximativement l'expérience cruciale » (Béguin 1936, 118-19), on peut également entendre, dans l'œuvre du poète, les échos du combat spirituel, les signes d'un drame profond. Ces signes s'accompliront, beaucoup d'années plus tard, dans la grandeur d'une véritable « épopée métaphysique » (Béguin 1936, 51), *Aurélia*.

## Bibliographie

- Arama, F. ; Jouanneau-Damance, Gr. ; Raimondo, R. (éds) (2021). *Expériences mystiques : énonciations, représentations et réécritures*. Paris : Garnier. <http://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10405-6>.
- Béguin, A. (1936). *Gérard de Nerval suivi de Poésie et mystique*. Paris : Librairie Delamain et Boutelleau.
- Bénichou, P. (1992). *L'école du désenchantement*. Paris : Gallimard.
- Bénichou, P. (2004). *Romantismes français*, vol. II. Paris : Gallimard.
- Beyer De Ryke, B. (2005). « Introduction. La mystique comme passion de l'Un ». Dierkens, A. ; Beyer De Ryke, B. (éds), *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 10-11.
- Borgna, E. (2009). *Come se finisce il mondo, il senso dell'esperienza schizofrenica*. Milano : Feltrinelli.
- Brunel, P. (2008). « Mythe et création ». Parizet, S. (éd.), *Mythe et littérature*. Paris : Éditions Lucie par la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 21-30.
- Cacciavillani, G. (1992). « Le radici della significazione simbolica : Nerval-Baudelaire ». *Il Simbolismo francese come struttura sincronica : la poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici : atti del convegno tenuto all'Università Cattolica di Milano dal 28 febbraio al 2 marzo 1992*. Varese : Sugarco Edizioni, 301-14.
- Carofiglio, V. (1987). *Nerval e Baudelaire, discorsi segreti*. Bari : Edizioni del sud.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano : Bompiani.
- Eco, U. (2008). *Sulla letteratura*. Milano : Bompiani.
- Fabre D'Olivet, A. (1813). *Les vers dorés de Pythagore, expliqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français, précédés d'un Discours sur l'essence et la forme de la poésie*. Paris : Chez Treuttel et Würtz.
- Ferro, A. (1998). « Prefazione ». Arrigoni, M.P. ; Barbieri, G. (a cura di), *Narrazione e psicoanalisi. Un approccio semiologico*. Milano : Raffaello Cortina, IX-XIII.
- Jeanneret, M. (1978). *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Gérard de Nerval*. Paris : Flammarion.
- Latino, P. (2020). « La rose initiatique. De la rose de Dante et des *Fidèles d'Amour* à la rose de Nerval ». *Revue Nerval*, 4, 277-92. <http://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10516-9.p.0277>.
- Le Breton, G. (1958). « Le pythagorisme de Nerval et la source des 'Vers dorés' ». *La Tour Saint-Jacques*, janvier-avril, 79-87.
- Mancia, M. (2007). « Prefazione ». Murat, L., *La casa del dottor Blanche. Storia di un luogo di cura e dei suoi ospiti, da Nerval a Maupassant*. Trad. italienne par A. Benocci. Gênes : Il melangolo, 1-17. Œuvre originale : Murat, L. (2001). *La Maison du docteur Blanche. Histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*. Paris : Éditions J.-C. Lattès.
- Marchal, B. (2005). « Nerval et la chimère poétique ». Mizuno, H. ; Thélot, J. (éds), *Quinze études sur Nerval et le romantisme*. Paris : Éditions Kimé, 133-41.
- Mauron, Ch. (1995). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la Psychocritique*. Paris : Librairie José Corti.
- Mauron, Ch. (2000). *Psychocritique du genre comique*. Paris : José Corti.
- Michaud, G. (1966). *Message poétique du symbolisme*. Paris : Librairie Nizet.
- Mizuno, H. (2006). « Christianisme ». Pichois, Cl. ; Brix, M. (éds), *Dictionnaire Nerval*. Tusson : Du Lérot, 111-13.
- Mizuno, H. (2013). *Gérard de Nerval, poète en prose*. Paris : Éditions Kimé.

- Nerval, G. de (1989-93). *Œuvres complètes*. 3 vols. Éd. de J. Guillaume et Cl. Pi-chois. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Nerval, G. de (1999). *Sylvie, ricordi del Valois*. Trad. it. di U. Eco. Torino : Einaudi.
- Nerval, G. de (2022). "La Bohême galante" suivie de "Petits châteaux de Bohême". Éd. de J.-N. Illouz. Paris : Garnier. <http://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09442-5>.
- Proust, M. (1954). *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Éditions Bernard de Fallois, Gallimard.
- Raimondo, R. (2016). « Aurélia, fable mystique ». *Romantisme*, 171, 118-28. <https://doi.org/10.3917/rom.171.0118>.
- Raimondo, R. (2022). « La prose chimère. Poésie, musique et récit symbolique dans Sylvie de Gérard de Nerval ». *Sinestesiaonline*, 11(36), 19-20.
- Richer, J. (1963). *Nerval. Expérience et création*. Paris : Hachette.
- Richer, J. (1987). *Gérard de Nerval. Expérience vécue et création ésotérique*. Paris : Guy Trédaniel Éditeur.
- Richer, H. (2017). « Nerval et le pythagorisme des *Vers dorés* ». Bayle, C. (éd.), *Nerval et l'Autre*. Paris : Garnier, 19-33. <http://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06618-7.p.0019>.
- Schärer, K. (1981). *Pour une poétique des "Chimères" de Nerval*. Paris : Éditions Lettres Modernes.
- Steinmetz, J.-L. (2008). *Reconnaisances. Nerval, Baudelaire, Lautrémont, Rimbaud, Mallarmé*. Nantes : Éditions Cécile Défaut.
- Vadé, Y. (1977). « Le Sphinx et la chimère ». *Romantisme*, 15, 2-17.
- Viatte, A. (1963). « Mysticisme et poésie chez Gérard de Nerval ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 15, 79-85.
- Wada, A. (2022). « Proust et la critique nervalienne ». *Revue Nerval*, 6, 119-34. <http://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13096-3.p.0119>.