



**HAL**  
open science

# La part de l'Orient dans la constitution nervalienne du Sud

Jean-Yves Mondon

► **To cite this version:**

Jean-Yves Mondon. La part de l'Orient dans la constitution nervalienne du Sud. Travaux & documents, 1994, 05, pp.77–90. hal-02174241

**HAL Id: hal-02174241**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174241v1>**

Submitted on 11 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La part de l'Orient dans la constitution nervalienne du Sud

---

Jean-Yves MONDON  
Lycée Amiral Bouvet, La Réunion

Mon propos est d'étudier la façon dont la polarité Nord / Sud est investie par la rêverie nervalienne dans quelques poèmes des *Chimères* et dans certains récits des *Filles du feu*<sup>1</sup>. La polarité géographique apparaîtra peu à peu comme le phénomène d'une tension plus profonde qui oppose non seulement des types de religiosité, mais surtout des modes d'existence et des pratiques différentes du réel.

Le Nord est généralement le pôle de l'irréel et du phantasmatique ; le Sud est l'espace où le sacré peut — sous certaines conditions — devenir manifeste, espace de régénération et de salut. Cette opposition prend tout son sens à partir d'une référence à l'Orient, de sorte que la véritable antithèse est finalement celle du Nord et de l'Orient, le Sud étant le lieu où cette antithèse se résout.

On sait que *Les Chimères* ont été publiées avec *Les Filles du feu* en 1854. Dans la lettre-préface à A. Dumas, Nerval les présente comme les produits d'une rêverie « supra naturaliste » qui « perdraient leur charme à être expliqués si la chose était possible ».

Le titre du recueil renvoie à la chimère antique, monstre lié au feu, à la fois lion, chèvre et serpent, forme composite et donc indécidable, c'est-à-dire sans essence. Pourquoi, de l'aveu même de leur auteur, est-il impossible d'expliquer ces poèmes ?

---

1. Les citations renvoient à l'édition Henri Lemaître, Garnier Frères, 1966, de ces ouvrages.

Ils ont le charme de l'inexplicable, de ce qui frappe d'impuissance toute tentative d'explication à la façon d'une épiphanie, d'une apparition, de quelque chose de totalement lumineux et de néanmoins secret, inconnaissable en soi. On peut supposer que ces sonnets décrivent ou tentent de reproduire un événement, et d'égaliser sa force par l'expression ; qu'ils retracent, de façon fragmentaire et cryptique comme il se doit, le chemin d'une initiation. « Concédez-moi du moins le mérite de l'expression » demande Nerval à son destinataire, comme si, en interrogeant les sonnets sur leur signification, on risquait d'en manquer le véritable objet. Ce n'est d'ailleurs pas une parole claire et distincte que recueille le sujet de *Myrtho* ou Daphné dans *Delfica* : là, la communication se fait immédiatement d'œil à œil, toute parole suspendue<sup>1</sup> ; ici, la nouvelle du retour des Dieux est signifiée par le retour de l'antique romance. Il n'y a rien ici et là de proprement discursif.

Plusieurs sonnets du recueil ont été publiés à part, avant 1854, quelquefois dans une version différente. *Le Christ aux Oliviers* a paru déjà en 1844, *Vers Dorés* en 1845 sous le titre *Pensée Antique*, ainsi que *Delfica*, sous le titre *Vers Dorés*. Ces trois textes sont republiés ensemble en 1853 dans *Les petits châteaux de Bohême* sous la rubrique *Mysticisme*. En outre, il existe pour certains sonnets des versions antérieures dans lesquelles ils échangent leurs tercets : le sonnet *A J-Y Colonna* combine les quatrains de *Delfica* — à quelques variantes près — aux tercets de *Myrtho* ; une autre version opère à l'inverse. Ces permutations ne sont cohérentes que si les sonnets transmettent un même contenu d'expérience.

Et c'est bien à la réécriture d'un même événement que nous avons affaire. *Myrtho* et *Delfica* sont liés par une grande proximité thématique : le locuteur s'y adresse à un personnage féminin pour lui transmettre ou recevoir d'elle un message : pour qui sait lire les signes de la terre — éruption volcanique, séisme —, l'Histoire ne joue qu'en surface et ne peut empêcher le retour des anciens Dieux. A cela s'ajoute de nombreuses ressemblances formelles, notamment entre les premiers hémistiches et les avants derniers de chaque poème : comme s'il s'agissait d'un même rituel, d'une même incantation. Ces deux

1. « C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse / Et dans l'éclair furtif de ton œil souriant », p. 696.

sonnets, enfin, font sens à partir du séjour napolitain de Nerval, tel qu'il est évoqué dans *Octavie*<sup>1</sup>.

Le sud napolitain est présent dans plusieurs sonnets des *Chimères* : *El Desdichado* et *Myrtho* renvoient directement au Pausilippe et à la baie de Naples comme à un espace lumineux et régénérant. *Delfica* s'y rapporte par le biais d'un signe naturel que l'on retrouve dans *Myrtho*.

L'événement que ces sonnets ont pour vocation de reproduire, ont donc pour théâtre l'Italie. Le Sud est présenté comme un espace décisif, consacré, saturé de religiosité où le sujet a triomphé un moment de sa détresse.

### 1. Le Sud napolitain

La consécration de l'espace italien et du Sud est à l'œuvre dans le premier sonnet du recueil, *El Desdichado*. A la « tour abolie », la hauteur désormais manquante, à la perte d'identité et à la menace de l'indifférenciation, s'oppose le Pausilippe. Le premier quatrain déploie un espace inerte et ténébreux, le second ouvre un espace lumineux, différencié, structuré par la polarité de la mer et de la montagne où le sujet a dû se décider jadis pour la vie ou la mort<sup>2</sup>. Cet espace est le seul qui existe vraiment au regard d'un déshérité<sup>3</sup> : c'est en lui qu'on décide de soi au lieu d'en laisser décider.

Le Sud est donc un des noms de ce dont le « Desdichado » a été dépossédé, ce dont la privation est fortement soulignée dans le premier quatrain, et qui ne peut lui être remis que par une figure féminine consolatrice. Cette figure est indéfinie (« toi »). C'est dans la nuit du tombeau qu'elle l'a consolé en lui donnant le Pausilippe (la cessation de la tristesse si l'on s'en tient à l'étymologie) et la mer d'Italie. Le sonnet semble présenter sous une forme cryptique une expérience dont *Myrtho* renouvelle le motif dans un de ses tercets, mais ne se trouve complètement déployée que dans *Octavie* : la nuit du tombeau apparaît en effet comme la transcription de l'horizon couvert de cendres de

1. Nerval a séjourné à deux reprises en Italie, en 1834 et en 1843.

2. Cf. La lettre V à J. Colon insérée dans le récit d'*Octavie*, pp. 641-645.

3. J. Kristeva commente ces divers aspects du sonnets dans *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, chap. VI, p. 155 sq.

*Myrtho* : le monde est rendu irrespirable par la poussière chaude et soufrée du volcan, il menace de se refermer sur le sujet comme un tombeau — et c'est Octavie qui finit par le sauver de cet ensevelissement.

Le Sud semble donc être le lieu où le mélancolique, travaillé par la perte d'une chose qu'il ne peut nommer, triomphe un moment de son état. Cette idée est clairement affirmée dans un passage d'*Aurélia* : « L'étourdissement d'un joyeux carnaval dans une ville d'Italie chassa toutes mes idées mélancoliques » : le carnaval déplace les conditions du bien et du mal, c'est-à-dire fait de la mobilité, de l'ivresse, de la dépossession de soi, des expériences positives, comme les rites du culte dionysiaque auxquels *Myrtho* et *El Desdichado* font également allusion :

« La treille où le pampre [bacchique] à la rose s'allie » [...],  
(p. 694).

« Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant »<sup>1</sup>.  
(p. 696).

Pour comprendre ces valeurs du Sud dans leurs conditions de possibilité, il faut les penser en opposition avec celles du Nord.

Le Nord est un espace régi par les puissances de la feinte, du simulacre et du reflet. C'est le théâtre que veut quitter le narrateur d'*Octavie*. Quitter le nord, c'est sortir du théâtre, échapper à l'artifice :

« Ce fut au printemps de l'année 1835 qu'un vif désir me prit de voir l'Italie [...] Il fallut partir en laissant à Paris un amour contrarié auquel je voulais échapper par distraction »<sup>2</sup>.

Tout le début d'*Octavie* est dominé par ce motif du théâtre, et le voyage paraît sans cesse compromis par sa récurrence jusque dans Naples où le narrateur s'installe<sup>3</sup>. Ce qu'il faut fuir c'est un

1. On se reportera, pour plus de détails là-dessus, à l'analyse des *Bacchantes* d'Euripide par J.-P. Vernant qui écrit que l'épiphanie de Dionysos produit, par un dépaysement déconcertant du quotidien ou bien la communion heureuse, ou bien une confusion terrifiante (*Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris, éditions de La Découverte, 1986, p. 257 sq.).

2. *Les Filles du feu*, p. 639.

3. *Ibid.*, p. 641.

espace commandé par le simulacre : empêcher que le cercle de l'illusion ne se referme sur le sujet.

L'irréalité du Nord est reconduite jusque dans son cœur, sa région la plus intime, la plus originelle : le Valois. On ne peut fuir les valeurs de feinte du Nord en restant au Nord. Y trouver des racines tient de la gageure. Paris a contaminé le Valois. Les chapitres 8 à 13 de *Sylvie*, à force de débusquer le Valois dans sa différence, finissent par conclure à des ressemblances : les paysages se présentent sous des formes moribondes ou dévitalisées. Le Valois se met à refléter la faille et la déficience du narrateur.

C'est d'entrée de jeu que ce retour au Valois est menacé par l'équivoque et prend l'aspect d'un égarement dans la rêverie : le réel, tel que la perception l'accueille, ne s'y recueille pas, et ne cesse de s'effilocheur en une vaporisation onirique : les brumes enveloppent les contours, et les paysages ne sont perçus qu'indirectement, au moyen de leurs reflets dans les eaux. Adrienne est un fantôme : « Un fantôme rose et blond glissant sur l'herbe à demi baignée de blanches vapeurs » — son apparition est équivoque : « elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures »<sup>1</sup>.

L'eau absorbe les formes et livre le sens véritable de ce qui se voit : tout n'est que reflet, copie d'un original introuvable, le paysage valoisien baigne dans une atmosphère vaporeuse. Ainsi du « Voyage à Cithère » :

« Cette gracieuse *théorie* renouvelée des jours antiques se reflétait dans les eaux calmes de l'étang »<sup>2</sup>

et plus loin :

« Du haut de ces entassements sublimes<sup>3</sup>, je voyais les étangs lointains se découper comme des miroirs sur la plaine brumeuse », (p. 602).

A cette eau dormante où les substances viennent mourir dans leur propre reflet, il faut opposer l'eau lustrale et cathartique

1. *Ibid.*, p. 596.

2. *Ibid.*, p. 600.

3. Il s'agit des roches druidiques qui gardent le souvenir des fils d'Armen.

d'*Octavie* : Octavie est une fille des eaux ; le narrateur se rend avec elle au temple d'Isis, sanctuaire de l'eau fécondante.

L'expérience originelle, le site premier du sujet, le lieu dans lequel il viendrait à coïncider avec lui-même, apparaissent donc comme des foyers d'illusions, décevants et captateurs : les simulacres et les fantômes n'y apparaissent que pour disparaître, ne surgissent que pour se dérober. Le Nord semble plein ; il est en réalité toujours vide : son espace est semblable au miroir. Aux marais valoisien, il faut donc préférer la mer d'Italie.

Ce sont les signes du Sud disséminés dans son espace propre qui donnent au Nord une précaire stabilité, une fermeté provisoire. Sylvie reproche au narrateur de l'avoir négligée pour l'Italie. Et voici la réponse :

« Vous êtes une nymphe antique que vous ignorez. D'ailleurs les bois de cette contrée sont aussi beaux que ceux de la campagne romaine. Il y a là-bas des masses de granit non moins sublimes, et une cascade qui tombe du haut des rochers comme celle de Terni. Je n'ai rien vu là-bas que je puisse regretter ici »<sup>1</sup>.

Et il se jette à ses pieds (en une posture semblable à celle que décrit le second quatrain de *Myrtho*). Mais ils sont interrompus par de grands éclats de rire.

Le narrateur des *Promenades et souvenirs* a voulu acquérir un terrain planté de vignes près de Montmartre :

« Ce qui me séduisait dans ce petit espace [...] c'était d'abord ce reste de vignoble lié au souvenir de Saint Denis qui, au point de vue des philosophes, était peut-être le second Bacchus, Dyonisos [...] c'était ensuite le voisinage de l'abreuvoir [...] et d'une fontaine construite dans le goût antique [...] Avec un bas relief consacré à Diane et peut-être deux figures de naïades sculptées en demi-bosse, on obtiendrait, à l'ombre des vieux tilleuls, qui se penchent sur le monument, un admirable lieu de retraite, silencieux à ses heures et qui rappellerait certains points d'étude de la

---

1. *Ibid*, p. 611.

campagne romaine [...] J'aurais fait de cette vigne une construction si légère ! [...] Une petite villa dans le goût de Pompéï »<sup>1</sup>.

Ce rêve de propriété est celui d'enclaver au Nord un domaine consacré au Sud où il serait possible de célébrer les charmes et les mystères du Sud et de se donner à la fois un centre et un point de vue. Mais « Chaque année cet humble coteau perd une rangée de ses ceps rabougris, qui tombent dans la carrière. »<sup>2</sup>. Les signes du Sud ne font pas long feu au Nord : le Nord détruit, engloutit : le duc normand brise les dieux de *Myrtho* ; les maisons de Paris avancent comme une mer diluvienne. Au Nord il n'est pas de propriété ou d'appropriation durable. On n'y séjourne, à proprement parler, jamais. Espace de la dépossession et de l'impropre, le Nord ne peut offrir quelqu'abri où il soit donné au sujet d'être.

Le Sud au contraire livre à la quête sa véritable fin, l'enracinement dans une terre et dans une culture, l'autochtonie : « Car la muse m'a fait un des fils de la Grèce »<sup>3</sup>.

La puissance de déréalisation, les prestiges du faux, qui dominant au nord en viennent même à contaminer le sud : la Naples contemporaine est aussi irréelle que Paris. Etourdi par une discussion philosophique (qui évoque l'atmosphère des précieuses) chez le marquis de Gargallo (que le narrateur a connu à Paris et qu'il vient de retrouver après un *Spectacle*), le narrateur d'*Octavie* perd tout sens de l'orientation : « je ne pus parvenir à retrouver mon domicile »<sup>4</sup>.

« Je m'arrachai à ce fantôme<sup>5</sup> qui me séduisait et m'effrayait à la fois ; j'errais dans la ville déserte jusqu'au son des cloches »<sup>6</sup>.

Retombé à Naples dans la sphère du théâtre, le narrateur s'égaré dans les rues, il s'éloigne de son logis.

---

1. *Ibid*, p. 451.

2. *Ibid*, p. 451.

3. *Myrtho*, p. 696.

4. *Ibid*, p. 641.

5. Il s'agit d'une réplique équivoque de l'actrice laissée à Paris.

6. *Ibid*, p. 644.



Le séjour napolitain devait permettre d'explorer la religiosité antique. Mais la recherche avorte, tant que les résidus du Nord ne sont pas effacés. L'espace napolitain peut lui-même se désorganiser : l'errance dans les rues de la ville fait suite à une discussion philosophique qui témoigne de l'impuissance de celle-ci à saisir autre chose dans le réel que l'aspect par lequel il ne signifie rien. Au Nord, la géométrie remplace l'herméneutique : la pierre d'Eleusis a perdu sa valeur culturelle pour se prêter à des opérations de mesure. On se demande si elle est carrée ou triangulaire. Or, comme le disent les *Vers Dorés*, c'est sous l'écorce des pierres que quelque chose se donne à comprendre, et non en surface. Au Nord, on ne sait pas lire les signes du réel, on brouille les signes, on les prive de leur pouvoir expressif à moins qu'on ne les engloutisse (la mer des maisons vient finalement à bout du paysage jadis placé sous le signe de Bacchus).

La dichotomie du Nord et du Sud se retrouve donc dans le Sud lui-même. C'est que la polarité géographique et ses corollaires sont superficiels et extérieurs ; ils sont les phénomènes-indices d'une opposition plus profonde. L'antithèse n'est pas d'ordre naturel même si elle est plusieurs fois affirmée sous cette forme (au demi-jour du Valois il faut opposer les « feux de l'Orient »). Le salut n'est pas quelque chose comme un voyage mondain. Passer du Nord au Sud, ce n'est pas seulement quitter la France pour l'Italie. C'est rechercher le Sud du Sud.

Au Sud, la dichotomie affecte l'histoire : de spatiale, elle devient diachronique, le temps présent menace l'antiquité. C'est la Naples contemporaine qui est factice, les signes qu'elle émet sont proprement illisibles<sup>1</sup>. A la récréation animé par l'ambassadeur de Naples à Pompéi<sup>2</sup>, il faut opposer le culte d'Isis rejoué par le narrateur et Octavie. La fête de l'ambassadeur, où la « science » a tout dirigé, n'a d'intérêt que par l'occasion qu'elle fournit de s'intéresser au culte isiaque et de reléguer du même coup la science au magasin des accessoires :

- 
1. Cf. La scène de la rencontre avec la brodeuse dans *Octavie* et les commentaires de M. Jeanneret, *La lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978, auxquels cet article doit beaucoup.
  2. *Isis*, I, p. 649.

« Je me jetais au hasard dans les rues de la ville antique [...] et m'inquiétant peu de savoir le nom que la science avait trouvé pour tel édifice, pour un temple, une maison ou une boutique »<sup>1</sup>.

Ce qui compte n'est pas la répétition de la vie antique dans l'espace fictif de la représentation, mais l'impression presque religieuse que suscitera la vue même du temple. Ce temple, de Pompéï réfute le statut de ruine sans lequel il n'est pas d'archéologie ; rebelle à la science du Nord, il témoigne de la permanence des anciens dieux.

Les sonnets des *Chimères* opposent plus nettement le Sud antique païen et le Nord chrétien. L'antithèse du Nord et du Sud se déploie donc bien dans une histoire. Il y a un devenir Nord du Sud que peut enrayer une répétition de l'antiquité. Mais une répétition qui doit être garantie contre le risque de théâtralisation. Il doit y avoir un principe qui permette au sud de rester ce qu'il fut.

## 2. L'influence de l'Orient

Ce sont les feux de l'Orient qui amènent les formes à la visibilité, qui rendent manifestes les beautés du monde, qui imposent à la vue les éminences, les hauteurs autrement voilées par la brume :

« Je pense à toi Myrtho, divine enchanteresse / Au Pausilippe altier de mille feux brillants, / A ton front inondé des clartés de l'Orient »<sup>2</sup>.

Dans *Octavie*, ce sont ces mêmes feux inondant les îles, qui soulignent leur émergence, leur surgissement hors de l'indifférencié.

Les feux de l'orient indiquent donc clairement la direction ascensionnelle du salut. A la fin d'*Horus*, c'est cette même lumière qui accompagne la fuite de la déesse et qui diffuse ses « ors » dans tout l'espace du sonnet :

1. *Ibid*, p. 654.

2. *Myrtho*, p. 696.

« La déesse avait fui sur sa conque dorée / La mer nous renvoyait son image adorée / Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris ».1

Dans *Delfica*, l'Orient, sous la figure du sycomore, dispense le temps dans lequel l'antique romance déploie son charme — de l'Égypte à la modernité chrétienne l'antique romance donne l'écho de l'origine. Le sycomore est le figuier des pharaons, qui joue son rôle dans le voyage des âmes vers le paradis : c'est du feuillage du sycomore que la déesse Nouit surgit pour tendre à l'âme éplorée l'eau de vie qui doit lui assurer l'immortalité<sup>2</sup>. Dans un passage d'*Aurélia*, le narrateur se déclare ravi par les vives couleurs du feuillage du sycomore : couleur vive et première contrastant avec le chromatisme atténué des dernières heures du jour.

L'Orient n'emprunte son éclat à rien, il illumine à partir de lui-même : c'est pourquoi le visiter avec les souvenirs de la culture classique c'est l'enténébrer. C'est au retour d'Orient que le temple d'Isis de Pompéï révèle enfin ses secrets :

« Peut-être ai-je du au souvenir éclatant d'Alexandrie, (toujours ses feux de l'orient qui se diffuse maintenant au moyen du souvenir, le narrateur lui-même est devenu lumière) l'impression presque religieuse que me causa une seconde fois la vue du temple d'Isis de Pompéï »<sup>3</sup>.

Par la grâce de ces feux de l'Orient, diffusés à présent au moyen du souvenir, le narrateur lui-même est devenu lumière. La référence à l'Orient donne la clef du voyage initiatique résumé dans le second quatrain de *Myrtho*. Iacchus est aussi bien Bacchus qu'Osiris (Plutarque les identifie explicitement).

C'est donc lorsqu'il est coupé de la référence à l'Orient que le Sud devient théâtre — ou entassement — de ruines tout juste bonnes à servir de décor.

La tension interne du Sud, son basculement toujours possible vers le Nord ou sa remontée vers l'Orient se marque enfin à la façon dont les images sont traitées quand on passe du Nord au Sud orientalisé.

1. *Horus*, p. 698.

2. Cf. sur ce point J. Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, Neuchâtel, La Baconnière, 1971.

3. *Isis*, p. 654.

Au Nord la pratique des images est théâtrale. Au théâtre, l'image répète un original à jamais absent. Le théâtre affirme la répétition comme originaire. Or, tant que la répétition est pensée sur le modèle de la représentation théâtrale, le présent ne répète le passé qu'en introduisant dans cette reprise une différence qui confirme la perte.

Mais l'image peut aussi avoir le pouvoir d'arrêter le temps — ou de suspendre le temps dérivé — pour nous reconduire au temps originaire, temps qui n'est plus celui de la répétition, mais de la production. Au cours d'une scène des *Promenades et souvenirs*, le narrateur s'agenouille devant un tableau représentant Héloïse :

« Une épingle d'argent perçait le nœud touffu de ses cheveux d'ébène et son buste étincelait comme celui d'une reine, paillé 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... »<sup>1</sup>.

La même scène est reprise dans *Myrtho* et, dans *Sylvie*, elle évoque une description que Nerval fait des mystères d'Isis dans le *Voyage en Orient* : l'apparition souriante de la déesse signifie à l'initié qu'il a rejoint le statut des Dieux.

Il semble donc y avoir deux régimes de l'image chez Nerval. Et il n'est peut-être pas exagéré de penser qu'ils s'actualisent plus ou moins bien au Nord et au Sud. Au Nord, l'image ne parvient pas à endosser les propriétés du réel et à faire véritablement illusion, elle est condamnée à rester déficiente. Au Sud, elle réussit à faire loi : le second quatrain de *Myrtho* le montre (mais aussi la reprise du culte isiaque dans *Octavie*).

Au Nord, les images ne sont que des simulacres. Le simulacre n'est pas l'original, puisqu'il n'en a que l'apparence, mais il n'est pas non plus la copie, puisqu'il masque son modèle au lieu de l'indiquer. Ni modèle, ni copie, le simulacre est l'indistinction des deux. C'est, de fait, le mode de perception des images, au Nord, qui ne convient pas : à quoi telle image me fait-elle penser ? telle est la question qui préside à l'agencement de *Sylvie* : d'où la domination de l'instable et du dérivé.

1. VI, p. 469.

C'est pourquoi il faut réapprendre à lire et à voir au Sud. Dans *Octavie*, il arrive que les ruines ne disent plus rien au narrateur :

« Le temple de Vénus, celui de Mercure parlaient en vain à mon imagination. Il fallait que cela fût peuplé de figures vivantes. », (p. 646).

C'est l'apparition d'Octavie / Isis qui redonne au narrateur la faculté d'interpréter les signes du passé, et la force de les faire revivre.

Au Sud, les images peuvent donc acquérir la dignité de l'origine : non plus représenter l'origine disparue, mais faire origine. Octavie veut jouer elle-même le rôle de la déesse et le narrateur devient Osiris. On a affaire à la même transfiguration dans *Myrtho* : « Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant. », (p. 696). C'est le sujet qui est mis en image et c'est de cette façon qu'il acquiert l'autochtonie.

Au Nord, les images tentent d'imiter, au Sud elles expriment. C'est le sens de la reprise du culte d'Isis dans *Octavie* : le pouvoir des idées que les personnages viennent d'évoquer est tel que le narrateur ne peut plus parler et doit reconnaître sa misère. Lorsqu'à son retour d'Orient, le narrateur aperçoit Octavie au chevet de son mari paralysé, il s'interroge :

« Faut-il voir dans ce tableau les marques cruelles de la vengeance des dieux ! », (p. 647).

L'image, au Sud — illuminé par l'Orient — est non référentielle, autophanique. C'est alors l'apparition qui fait essence et loi. Ce qui restait un idéal inaccessible au Nord, est actualisé dans un état de choses au Sud.

C'est donc une autre perception des images que requiert l'installation dans le Sud.

Dans les chapitres huit à treize de *Sylvie*, on l'a vu, le Valois perd peu à peu sa consistance et se met à ressembler à Paris. Ermenonville est saturé de signes, mais ces signes n'agissent pas, ils se donnent presque comme des incongruités. Il en va tout autrement dans les sonnets des *Chimères*.

Le Sud n'est donc pas seulement l'espace où devrait se déployer avec succès la quête de soi, il est aussi à l'œuvre dans le travail des images. Et l'on ne peut éviter de remarquer la différence entre la puissance régénératrice de celles-ci au Sud et

leur faiblesse constitutive au Nord. Quel sens faut-il donner à ce jeu d'oppositions ?

Dans le premier chapitre de *Sylvie*, le narrateur décrit son époque comme une réplique de l'antiquité tardive :

« L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis [...] Quelques-uns d'entre nous, à travers nos rêves renouvelés d'Alexandrie, agitaient parfois la torche des Dieux souterrains », (p. 591).

Rêverie alexandrine. Alexandrie — la synthèse de la culture gréco-latine, du Sud, et de l'Orient — serait le foyer de la rêverie nervalienne. Y a-t-il chez Nerval une pratique alexandrine de l'image ?

Ce qui frappe d'abord dans les textes nervaliens c'est l'effort de dématérialisation. Nerval ignore la densité, la profondeur et l'opacité des corps. Dans un commentaire des toiles de Rubens, il insiste sur le « rose mystique » et la transparence des chairs. Leur lourdeur, leur profusion, leur luxuriance le laissent indifférent. Du corps, c'est « l'œil souriant » qui le retient. Le sourire est un attribut de l'œil : de bouche, de lèvres, de joues il n'est presque jamais question. La matérialité de la bouche se résout en souffle, cris, soupirs : « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée »<sup>1</sup>, c'est à son chant que l'on reconnaît l'aptitude de Sylvie à ramener le passé...<sup>2</sup>.

Du visage, Nerval retient donc essentiellement l'œil (d'où sa fascination pour le voile musulman qui préserve et accuse l'éclat surnaturel du regard). Le visage, écrit Simmel<sup>3</sup> est le lieu où l'esprit lutte avec les pesanteurs du corps, et c'est dans l'œil que se réalise le mieux cette performance du visage. Nerval fait du visage l'héritier du corps perdu, dématérialisé. Dans cet héritage toutefois, ce qui peut rappeler la résistance, les ténèbres du corps, est nié. Dans *Myrtho*, le front est déterritorialisé pour devenir une montagne aussitôt dissoute en un scintillement multiple : le « Pausilippe altier de mille feux brillants », (p. 696).

1. *El desdichado*.

2. « dans l'éclair furtif de ton œil souriant », *Myrtho*, p. 696 ; « son œil noir brillait toujours du sourire d'autrefois », *Sylvie*, p. 610 ; « Son œil étincelait toujours dans un sourire plein de charme », *Sylvie*, p. 614 ; « Héloïse vint à ma rencontre et me regarda d'un œil souriant », *Promenades et souvenirs*, p. 470.

3. « Esthétique du visage », in *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988.

Or, cette prééminence absolue de l'œil et du visage sur le reste du corps est un des caractères les plus immédiatement perceptibles de l'esthétique « alexandrine »<sup>1</sup>. L'art byzantin renonce à l'harmonie visible du monde — à la mimésis — et cherche à révéler le sens du divin dans la lumière incorporelle du visage. Avec cet art, l'image devient autophanique. Dans la peinture byzantine, l'espace n'est plus derrière ou dans l'image mais devant, elle ne se sépare plus du contemplateur, elle se projette vers lui, l'engloutit dans son univers comme un aliment :

« Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant / Car la muse m'a fait l'un des fils de la Grèce »<sup>2</sup>.

Voilà le sujet saisi par l'image et sauvé en elle.

La différence du Sud et du Nord est donc en dernière instance celle du salut et de la perte.

Du Nord au Sud s'échangent les deux significations du miroir de Dionysos. Le miroir de Dionysos est double : miroir frauduleux de la dispersion dans le multiple ; miroir initiatique du rassemblement dans le divin<sup>3</sup>. Cet usage du mythe est encore le fait d'un auteur alexandrin, Plotin<sup>4</sup> — que Nerval cite notamment lorsqu'il s'agit de retracer l'histoire du culte d'Isis.

La référence constante de Nerval à Apulée (*Métamorphoses*, livre XI) témoigne de l'importance qu'il accorde à cette thématique du salut.

Le Sud, pris entre le Nord et l'Orient, le temps dérivé et le temps originaire sont, en dernière instance, l'espace où le sujet doit décider de soi au lieu d'en laisser décider. Il semble qu'on puisse aussi lire *Les Chimères* et les *Filles du feu* comme une rêverie alexandrine, une mise en forme poétique de la sotériologie néo-platonicienne.



- 
1. Cf. P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, Flammarion, 1959, et les travaux d'A. Grabar.
  2. *Myrtho*, p. 696.
  3. Cf. J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 169.
  4. *Ennéades*, IV, 3, 12.