

« Comme un mystère des anciens temps » : Lecture du *Christ aux Oliviers* de Nerval

Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Oliviers¹ !

Lorsque Nerval écrit, à l'avant dernier vers du *Christ aux Oliviers* : « Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère [...] », le mot « mystère » renvoie sans doute au caractère indicible de « la nouvelle » dont le Christ nervalien est ici le porteur, mais aussi – ce sera notre hypothèse – il indique, en un pli réflexif, le genre du poème lui-même : celui-ci serait un « Mystère » repris au théâtre médiéval, – semblable en cela, selon le fil des associations qui relient entre eux les textes de Nerval, à ce « mystère des anciens temps » auquel assiste le narrateur de *Sylvie* au chapitre VII de la nouvelle, et dans lequel Adrienne incarne un « esprit » remontant de l'abîme et invitant les anges à venir admirer, « sur les débris du monde détruit », « la gloire du Christ vainqueur des enfers² ».

Le Mystère et le mélange des genres

Les années 1820 et 1830 ont vu réimprimés quelques-uns des *Mystères* du Moyen Âge et du XVI^e siècle que mentionne Sainte-Beuve dans son *Tableau historique et critique de la Poésie française et du Théâtre français au XVI^e siècle*³. Mais la vogue du Mystère romantique découle surtout de deux œuvres de Byron qui portent explicitement cette indication générique : *Caïn*, dont nous verrons qu'il entre dans l'intertextualité du poème de Nerval, et *Le Ciel et la Terre*⁴. Au reste, les poètes romantiques cherchent moins à imiter le genre en tant que tel, qu'à trouver en lui (comme dans la *ballade* médiévale par exemple) le modèle d'une poésie primitive, indifférente aux hiérarchies des genres et aux distinctions classiques, et qui est donc tout à la fois épique, lyrique et dramatique. C'est ainsi que Vigny donne le sous-titre de *Mystère* à deux pièces des *Poèmes antiques et modernes* : *Éloa, ou la sœur des anges*, et *Le Déluge*⁵ ; et lorsqu'il ne mentionne pas explicitement le genre du *Mystère*, c'est bien son idée qu'il continue chaque fois qu'il s'agit de mettre les croyances religieuses à

¹ Baudelaire, « Le Reniement de Saint Pierre », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 121.

² *Sylvie*, NPI III, p. 553 ; OC XI, p. 103. [L'abréviation NPI, suivi du numéro du tome, renvoie à la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Nerval sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1993. L'abréviation OC, suivi du numéro du tome, renvoie aux *Œuvres complètes* de Nerval, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, Paris, éditions Classiques Garnier : t. I, *Choix des Poésies de Ronsard [...]*, 2011 ; t. VII, *Scènes de la vie orientale*, 2014 ; t. IX, *Les Illuminés*, 2015 ; t. X, *La Bobème galante, Petits châteaux de Bobème*, 2020 ; t. X bis, *Les Nuits d'octobre, Contes et facéties*, 2018 ; t. XI, *Les Filles du feu*, 2015 ; t. XIII, *Aurélia*, 2013].

³ Sur la redécouverte par les romantiques des *Mystères* du Moyen Âge, les notes de la Bibliothèque de la Pléiade (NPI I, p. 1727-1728) indiquent les références suivantes : Émile Morice, *Histoire de la mise en scène depuis les mystères jusqu'au Cid*, 1836 ; Onésime Leroy, *Études sur les mystères [...]*, 1837 ; Achille Jubinal, *Mystères inédits du XV^e siècle*, 1837. Denis Hüe, que nous remercions très vivement, nous indique de son côté l'*Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, publié par les frères Parfaict en 1735 ; mais surtout le *Dictionnaire des Mystères* publié par Jules de Douhet chez Migne en 1854, brassant des savoirs antérieurs auxquels Nerval a pu avoir accès, tout comme Hugo pour le *Mystère* évoqué au début de *Notre-Dame de Paris*.

⁴ *Caïn* (1821) et *Le Ciel et la Terre* (1822) figurent dans les *Œuvres complètes* de Byron traduites par Amédée Pichot dès les années 1820.

⁵ Voir Esther Pinon, « Vigny, passeur de mystères ? » dans Isabelle Hautbout (dir.), *Vigny et le romantisme*, actes du colloque du 23 septembre 2013 au Musée de la Vie Romantique, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 143-157.

l'épreuve d'une inquiétude métaphysique propre à la sensibilité moderne : c'est le cas, dans *Les Destinées*, du « Mont des Oliviers », – proche, comme on le sait⁶, du poème de Nerval.

Dans *Le Christ aux Oliviers*, le mélange de l'épique, du lyrique, et du dramatique – à l'intérieur de la forme inédite d'une suite de cinq sonnets – crée une dynamique dialectique qui refond les genres en une entité neuve.

Le poème est d'abord épique en ceci qu'il est un poème narratif. Sa matière est empruntée à l'épisode de l'Évangile, le Jardin de Gethsémani (Matthieu, XXVI, 36-41 ; Marc XIV, 32-38 ; Luc, XXII, 39-45), lequel, par ailleurs, a inspiré une riche iconographie qui est sans doute présente à l'esprit de Nerval⁷. Ce récit, à la troisième personne dans lequel l'histoire est racontée aux temps du passé, commence avec le sonnet I (« Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras [...] ») ; et il revient au sonnet IV, avec l'épisode de Judas livrant le Christ (« Il appela le *seul* – éveillé dans Solyme [...] »).

Ces deux séquences narratives, qui suivent la trame de l'Évangile, encadrent une partie proprement lyrique : celle-ci, lancée dès les tercets du sonnet I (« Mes amis, savez-vous *la nouvelle* ? »), est constituée par les sonnets II et III. Il s'agit d'un long thrène élégiaque, où le Christ, ayant parcouru les mondes morts et les sphères vagabondes, énonce qu'il n'y a pas de Dieu : « 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 ! [...] ». Sa matière, comme on sait, est empruntée à Jean Paul Richter, et plus précisément à un épisode du roman *Siebenkäs* (1796) intitulé *Le Discours du Christ mort*, traduit par Mme de Staël sous le titre *Un songe* et lu par Nerval probablement dans la version que Loève-Weimars publie sous le titre *La Dernière Heure – Vision* dans la *Revue de Paris* du 4 juillet 1830⁸. Le monologue lyrique qui découle de cet emprunt est donc mis au centre du poème, – signe que, pour les romantiques et très singulièrement pour Nerval, toute matière discursive doit être avant tout *subjectivée*, c'est-à-dire réénoncée à la première personne et intimement revécue en soi-même, – jusqu'à ce que, en l'occurrence, la Passion du Christ devienne celle de Nerval lui-même. Le Christ n'est donc pas le simple « personnage » d'une narration distanciée : il est un avatar de la subjectivité lyrique, laquelle engage à son tour la vie même du poète. Rappelons à ce propos qu'une première version du poème – celle contenue dans la lettre à Victor Loubens⁹ – remonte à la crise de 1841 alors que Nerval a dû, malgré qu'il en ait, se laisser « classer dans une affection définie par les docteurs et appelée indifféremment Théomanie ou Démonomanie dans le dictionnaire médical¹⁰ ». « Je me croyais Dieu moi-même », écrit Nerval¹¹. « C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime... », lit-on réciproquement dans *Le Christ aux Oliviers*, en un vers où Nerval projette sur le Christ cette même « folie » que ses confrères littéraires aussi bien que « les médecins et les commissaires » lui jettent au visage.

⁶ Voir Gabrielle Chamarat, « Le Christ aux Oliviers : Vigny et Nerval », RHLF, mai-juin 1998, p. 417-428. Voir aussi Patrick Labarthe, « Un jeudi saint du Paganisme : *Daphné* de Vigny », RHLF, 2008/2, p. 311-325.

⁷ Claude Mouchard nous indique que les « maigres bras » levés au ciel du Christ de Nerval (« Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras, / Sous les arbres sacrés, comme font les poètes ») peuvent faire penser à une gravure de Dürer, *Jésus Christ en prière au Mont des Oliviers* (musée du Louvre). Corine Bayle, quant à elle, propose un rapprochement avec Chassériau, ami de Nerval au temps du Doyenné : « Nerval et Chassériau. Sur la représentation du *Christ aux Oliviers* : opposition et parallélisme de deux images d'un romantisme dissident », dans Hisashi Mizuno et Jérôme Thélot (dir.), *Quinze études sur Nerval et le Romantisme*, Paris, Kimé, 2005.

⁸ On peut lire le *Discours du Christ mort* de Jean Paul, – d'abord dans la traduction de Madame de Staël, dans Nerval, *Les Chimères*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2005, p. 282 ; – puis dans la traduction de Loève-Weimars, dans Nerval, *Les Filles du feu*, édition de Jean-Nicolas Illouz, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 515-518. Voir aussi Jean Paul, *Choix de rêves*, Introduction Claude Pichois, Préface et traduction Albert Béguin, Postface John E. Jackson, Paris, Corti, 2001.

⁹ Lettre à Victor Loubens, fin 1841, NPI III, p. 1487-1490. Nerval n'y mentionne que deux des cinq sonnets qui formeront *Le Christ aux Oliviers* : les sonnets I et IV, soit les passages narratifs qui suivent la trame des *Évangiles*. La partie lyrique centrale, empruntée à Jean Paul, était-elle déjà composée ? Ou Nerval l'écarte-t-il provisoirement pour ne pas dévoiler trop directement à son interlocuteur sa « théomanie » ?

¹⁰ Lettre à Mme Alexandre Dumas, 9 novembre 1841, NPI III, p. 1383.

¹¹ Lettre à Victor Loubens, fin 1841, NPI III, p. 1488.

À partir du sonnet IV, le poème revêt une dimension plus spécifiquement dramatique, en ceci qu'il implique plusieurs personnages – le Christ, Judas, Pilate – dont les voix se répondent : ainsi le Christ interpelle Judas (« “Judas ! lui cria-t-il, tu sais ce qu'on m'estime [...]” ») ; puis Pilate se tourne vers le Christ : « “Allez chercher ce fou !” dit-il aux satellites [...] » ; enfin, au sonnet V, César en appelle à Jupiter Ammon : « “Réponds ! criait César à Jupiter Ammon [...]” ». Comme dans un Mystère (ou comme dans quelque oratorio sacré renouvelé des « premiers essais lyriques importés en France du temps des Valois¹² »), la liturgie de la Passion se résout dans une dramaturgie vocale¹³, à trois personnages, tous trois également hiératiques sur la scène imaginaire du poème, et tous trois étrangement réunis dans une même solitude, puisqu'à la solitude du Christ affrontant seul l'angoisse de la mort sur le Mont des Olives, répond la solitude de Judas (« Il appela le *seul* – éveillé dans Solyme [...] »), puis la solitude de Pilate (« Enfin Pilate *seul*, qui veillait pour César [...] »).

En réalité, si la refonte de l'épique, du lyrique et du dramatique en une entité neuve redonne au poème la force primitive du Mystère médiéval, celui-ci y est en retour « romantisé » : – c'est-à-dire qu'il y est à la fois « subjectivisé », parce que ressourcé au foyer « lyrique » de l'âme, – et « infinitisé », parce que cette « âme » englobe l'univers entier et comprend le cercle entier des temps. Comme dans un rêve, mais aussi bien comme dans les théâtres en rond du Moyen Âge, « la scène change¹⁴ », et les époques se confondent : le jardin de Gethsémani est remplacé par le Golgotha (« La terre s'enivrait de ce sang précieux ») ; la crucifixion est interprétée comme la reviviscence d'un sacrifice païen (« L'augure interrogeait le flanc de la victime ») ; le Christ lui-même n'est plus la figure personnelle d'un drame unique, mais le maillon d'une « chaîne non interrompue¹⁵ » où se répète un même archétype, incarné tour à tour par Icare, Phaéton, Atys, – c'est-à-dire, non pas par des figures du divin, mais plutôt par des héros de la « démesure », – acteurs, tous vaincus, d'un drame métaphysique et d'une révolte éternellement réprimée.

Le dernier sonnet illustre donc bien l'idée que Nerval se fait du théâtre comme *scène tournante*, superposant les lieux, les temps, et les identités¹⁶. Mais la forme du Mystère, en refondant en une seule unité les trois genres de la tradition classique, change en outre la « fonction du poète », en lui redonnant une « efficace » accrue : celui-ci n'est plus simplement, comme au sonnet I, le narrateur-récitant d'une transposition en vers du récit des Évangiles ; il devient, dans le finale du texte, un nouveau « prophète », annonçant, après la sorte de *Contre-Évangile* que constitue la partie centrale empruntée à Jean Paul, quelque religion nouvelle qui permettrait de dépasser l'opposition du paganisme et du christianisme.

Palimpsestes intertextuels

¹² *Sylvie*, NPI III, p. 553 ; OC XI, p. 190. Nerval établit une filiation entre les Mystères médiévaux et l'opéra : – ainsi dans *La Bohème galante* : « les mystères aussi du Moyen Âge étaient des opéras complets avec récitatifs, airs et chœurs ; on y voit poindre même le duo, le trio, etc. » (NPI III, p. 272 ; OC X, p. 89) ; – et déjà dans un article de *La Presse* du 24 août 1840 : « les *mystères*, qu'on jouait à Paris sous Charles VI, étaient de véritables opéras avec récitatifs, airs, chœurs, mise en scène, ballets, etc. Nous nous souvenons d'avoir entendu plusieurs morceaux du *Mystère de la conception*, traduits du vieux plain-chant en notation moderne, et qui, ornés d'accompagnements plus vigoureux, ne dépareraient point les plus fières partitions de ce temps-ci. » (NPI I, p. 638). Cette association entre le mystère médiéval et l'opéra explique qu'au chapitre VII de *Sylvie*, Adrienne, en apparaissant sur la scène allégorique d'un mystère, y chante sur un air qui, au chapitre XI de la nouvelle, sera rapporté à Porpora.

¹³ Voir Henri Bonnet, « Dramaturgie et liturgie des *Chimères* », *Cahiers Gérard de Nerval*, 1986, p. 56-63.

¹⁴ Manuscrits d'*Aurélia*, NPI III, p. 755 ; OC XIII, p. 137.

¹⁵ *Aurélia*, NPI III, p. 704 ; OC XIII, p. 58.

¹⁶ Voir *L'Artiste*, 7 avril 1844, NPI I, p. 789-791, où Nerval fait du Théâtre la scène d'un éternel recommencement ; et Jean-Nicolas Illouz, « Nerval : d'un théâtre à l'autre », dans Jean-Nicolas Illouz et Claude Mouchard (dir.), *Clartés d'Orient : Nerval ailleurs*, Paris, éditions « Laurence Teper », 2004, p. 99-136.

Dans la lettre à Victor Loubens, Nerval présentait ses poèmes de la crise de 1841 comme relevant d'une « mixture semi-mythologique et semi-chrétienne¹⁷ ». Bertrand Marchal a montré que cette « mixture », qui fait de la « chimère » le principe nervalien de la composition poétique, procède d'un montage d'abord proprement textuel, par lequel Nerval accouple entre eux des fragments hétérogènes et hétéroclites¹⁸.

C'est ainsi que Nerval, dans *Le Christ aux Oliviers*, associe, nous l'avons dit, le récit évangélique de la Passion et la *Vision* de Jean Paul, mais de telle façon que cet accouplement « chimérique » change la signification primitive des deux principaux hypotextes sur lesquels est « enté » le poème.

Le montage intertextuel change d'abord l'Évangile en un *Contre-Évangile*, dans la mesure où « la nouvelle » dont le Christ nervalien est ici le porteur (le mot est en italique : « Mes amis, savez-vous *la nouvelle* ? »), n'est pas la « bonne nouvelle » du Christ ressuscité, mais la « nouvelle » inverse et toute négative : « Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus ! » Dans la théologie chrétienne, l'épisode de Gethsémani est déjà en lui-même le moment où le Christ, saisi par l'angoisse de la mort, accomplit sa nature « pleinement humaine », avant de révéler, dans la résurrection, sa nature « pleinement divine »¹⁹. Mais précisément, il est significatif que, dans la réécriture qu'il fait de la Passion, Nerval ne dise rien de la résurrection. La série, à la fois continue et discontinue, des cinq sonnets crée, quant au sens théologique dernier, un effet de suspens : le poème évoque la nuit qui suit le Jeudi saint, où le Christ se retire au Jardin des Oliviers avant d'être livré par Judas ; il fait allusion au Vendredi saint, où le Christ meurt sur le Golgotha, même si ce moment crucial de la Passion n'est indiqué qu'obliquement, dans la sorte d'ellipse temporelle qui se joue à l'interstice des sonnets IV et V ; mais rien n'est dit finalement du Dimanche de Pâques, jour de la résurrection ; si bien que Nerval, en suspendant le sens du poème sur le mot « mystère », interrompt aussi le message dernier du christianisme.

Le texte de Jean Paul diffuse donc sur le récit des Évangiles sa puissance mélancolique ; mais lui-même n'est pas réécrit sans modifications significatives.

Dans le texte original, la *Vision* de Jean Paul est un simple cauchemar : un homme s'endort ; il croit voir dans son rêve le Christ annoncer, devant des enfants éplorés, qu'il n'y a pas de Dieu ; puis, alors que l'univers va s'effondrer sur lui-même dans l'étreinte d'un immense serpent, il se réveille brusquement ; et, à son réveil, il se réjouit d'entendre les cloches des églises célébrer la gloire du Christ. Le *Discours du Christ mort* de Jean Paul est donc un « cauchemar d'athéisme », qui conduit au contraire à une apologie de la foi chrétienne, finalement restaurée. C'est ce message que supprime Nerval, en même temps qu'il supprime les frontières du rêve et de la réalité, puisque plus rien n'indique dans le poème le caractère onirique de la *Vision*, devenue ici une révélation inverse, revêtue en outre de la puissance d'une hallucination négative.

Surtout, le texte de Jean Paul fournit à Nerval le motif d'un vol cosmique (« J'ai parcouru les mondes ; / Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés »). Ce motif se substitue à celui de la descente aux enfers du Christ, qui, selon la théologie chrétienne, a délivré de la mort les âmes païennes résidant dans « le séjour des limbes²⁰ ». Dans l'esprit de Nerval, cette descente aux enfers renouvelle – à travers maints relais, et notamment le relais de Dante – la descente aux enfers d'Énée, dont Bertrand Marchal a repéré une trace dans la réécriture que Nerval fait de Jean Paul : les vers « Un souffle vague émeut les sphères vagabondes, / Mais nul esprit n'existe en ces immensités »,

¹⁷ Lettre à Victor Loubens, fin 1841, NPI III, p. 1489.

¹⁸ Bertrand Marchal, « Le Christ aux Oliviers », dans Patricia Oster et Karlheinz Stierle (dir.), *Palimpsestes poétiques*, Paris Honoré Champion, 2015, p. 191-205. Voir aussi l'édition de Bertrand Marchal des *Chimères*, Paris, Gallimard, coll. *Poésie*, 2005.

¹⁹ Sur le désespoir – « humain, trop humain », dirait Nietzsche – du Christ à Gethsémani, voir Franck Paul Bowman, *Le Christ des barricades*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987 [« Le *Songe* de Jean Paul et le désespoir du Christ », p. 158-163]. Voir aussi Jean-Nicolas Illouz, « Les religions de Nerval », in Jacques Neefs (dir.), *Savoirs en récits*, t. II, Saint-Denis, PUV, coll. « Manuscrits modernes », 2010, p. 49-69.

²⁰ *Aurélia*, NPI III, p. 695. Voir Jean-Nicolas Illouz, « Nerval et les limbes », préface au livre de Keiko Tsujikawa, *Nerval et les limbes de l'histoire. Lecture des « Illuminés »*, Genève, Droz, 2008, p. IX-XX.

sont une reformulation négative du *Mens agitat molem* (« l'esprit meut la matière ») par lequel Anchise dévoile à Énée le destin des âmes après la mort.

Mais surtout le vol cosmique du Christ éveille d'autres échos chez Nerval (qui s'est intéressé, sur un mode fantaisiste, à la généalogie de la « locomotion aérienne », – du prophète Elie aux frères Montgolfier en passant par Icare, Astolphe, ou Cyrano de Bergerac²¹) : Icare et Phaéton sont nommés dans *Le Christ aux Oliviers* (« Cet Icare oublié qui remontait les cieux, / Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux ») ; mais un autre héros de la transgression aérienne est implicite : il s'agit de Caïn, qui, dans le Mystère éponyme de Byron, se voit entraîné dans « les Abysses de l'Espace » par Lucifer qui lui découvre les « mondes passés, présents et futurs » qu'un Dieu mauvais a voués à la mort.

Un intertexte en cache un autre, puisque Byron puise lui-même à une source bien connue de Nerval : le *Faust* de Goethe. On songe à la lithographie de Delacroix, représentant *Méphistophélès dans les airs* (1827). Mais on pense surtout à l'Introduction que Nerval a écrite en 1840 au *Faust* de Goethe suivi du *Second Faust*. Pour Nerval, Goethe a opéré, dans son *Faust*, une synthèse de l'Antiquité païenne et du Moyen Âge chrétien ; mais cette synthèse impliquait le dépassement du modèle de Dante, puisque, dans l'épisode de la descente de Faust vers le royaume des *Mères*, Goethe conduit son héros « au-delà des cercles infernaux du Dante » et au-delà des « régions splendides de son paradis catholique », pour le jeter dans l'immensité du « vide », « dont l'œil de Dieu même ne peut apercevoir la fin²² ». L'écho avec *Le Christ aux Oliviers* est manifeste : « l'infini toujours béant²³ » que Faust parcourt est ce même « puits sombre » dans lequel s'abîme le Christ de Nerval repris au Christ de Jean Paul : « En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite / Vaste, noir et sans fond [...] ».

Or, tout comme le Christ, (nouvel Orphée), est descendu aux enfers pour délivrer les âmes païennes, Faust, (mais cette fois sous les auspices de Méphistophélès), ramène dans « le théâtre de l'existence » les spectres du passé (telle l'ombre d'Hélène), errant, écrit Nerval, dans « les coulisses de la vie²⁴ ». La forme dramatique, qui chez Goethe aussi revêt l'aspect d'un Mystère médiéval *romantisé*, est donc au service d'une vision métaphysique, où le passé, le présent et l'avenir sont réunis dans un « synchronisme divin²⁵ », et où la synthèse du paganisme et du christianisme s'accomplit sous la forme d'un « panthéisme moderne²⁶ », dont Goethe, pour Nerval comme pour beaucoup de ses contemporains, est la figure la plus illustre.

Un tel mouvement dialectique est également à l'œuvre, quoique de façon plus ambiguë, dans *Le Christ aux Oliviers* : car le *Contre-Évangile* que Nerval reprend au *Discours du Christ mort* de Jean Paul n'est en réalité que le moment « négatif » d'une dialectique qui doit se continuer au-delà, et permettre, à travers la phase nécessaire d'un christianisme « négativisé » à l'extrême, la résurrection d'un paganisme, non pas identique à lui-même, mais élargi aux aspirations infinies de l'âme inquiète des modernes. Le Christ selon Nerval n'est donc ni le messager pur et simple de la mort de Dieu comme dans le cauchemar de Jean Paul, ni le dernier mot de l'histoire des religions comme dans les orthodoxies chrétiennes : il assure plutôt, mais dans le doute et l'angoisse, un passage « Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant », unis l'un à l'autre par la transmission d'une « haleine immortelle », reliant le paganisme au christianisme, et le christianisme à quelque religion nouvelle attendant une révélation encore incertaine (« Mais l'oracle invoqué à jamais dut se taire »).

Plus que d'une dialectique des religions, il faut donc parler, chez Nerval, d'une « mixture » *chimérique*, – dont une réalisation admirable est cette sorte de *Pietà païenne*, nous dit Bertrand Marchal, qu'accomplit le vers : « Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime », – dans lequel, en outre,

²¹ Voir la préface de Nerval à l'ouvrage *Les Ballons. Histoire de la locomotion aérienne depuis son origine jusqu'à nos jours*, par M. Julien Turgan, Paris, Plon, 1851, NPI II, p. 1245-1251.

²² Nerval, « Introduction » au *Faust* de Goethe suivi du *Second Faust*, NPI I, p. 503.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 507.

²⁵ *Ibid.*, p. 503.

²⁶ *Ibid.*, p. 502.

à la faveur d'une paronomase (« Ce bel », « Cybèle », « Si belle »), Nerval substitue au dieu masculin des monothéismes traditionnels, quelque féminin divin, dont la figure primordiale est « l'éternelle Isis », ressuscitée pour répondre à la détresse des temps présents.

Les « enfants du limon »

Puisque le dernier mot du « Mystère » que met donc en scène *Le Christ aux Oliviers* demeure lui-même « mystérieux », il convient, plutôt que d'en dévoiler un sens, de mettre en relation, à nouveau, le poème avec d'autres textes auxquels il est lié, non plus cette fois par surimpression comme dans les renvois directs ou indirects à Jean Paul, Byron ou Goethe, mais, disons plutôt, par métonymies ou par dérivations en quelque sorte latérales.

Car Nerval, par deux fois, évoque un Mystère, auquel il dit avoir assisté dans le Valois de son enfance. La première occurrence se trouve dans *Angélique* :

J'ai assisté autrefois à une représentation donnée à Senlis dans une pension de demoiselles.

On jouait un mystère, — comme aux temps passés. — La vie du Christ avait été représentée dans tous ses détails, et la scène dont je me souviens était celle où l'on attendait la descente du Christ dans les enfers.

Une très belle fille blonde parut avec une robe blanche, une coiffure de perles, une auréole et une épée dorée, sur un demi-globe, qui figurait un astre éteint²⁷.

La jeune fille se nomme alors Delphine — « Je n'oublierai jamais ce nom », écrit Nerval — ; et ce nom devient celui d'Adrienne au chapitre VII de *Sylvie*, tandis que la scène est située, non plus à Senlis, mais à Châalis :

Ce que je vis jouer était comme un mystère des anciens temps. Les costumes, composés de longues robes, n'étaient variés que par les couleurs de l'azur, de l'hyacinthe ou de l'aurore. La scène se passait entre les anges, sur les débris du monde détruit. Chaque voix chantait une des splendeurs de ce globe éteint, et l'ange de la mort définissait les causes de sa destruction. Un esprit montait de l'abîme, tenant en main l'épée flamboyante, et convoquait les autres à venir admirer la gloire du Christ vainqueur des enfers²⁸.

Les associations entre les textes découvrent, moins un sens arrêté, que des lignes de fuite, proliférantes (« rhizomatiques », dirait Deleuze). Il serait ainsi possible de voir dans cet « astre éteint » sur lequel se tient Delphine ou dans ces « débris du monde détruit » où apparaît Adrienne, un écho, quasi littéral, de la *Vision* de Jean Paul, qui met en scène, elle aussi, un monde dévasté, où toute vie s'est éteinte en même temps que le Christ a énoncé l'instant de sa mort. « Hélas ! et si je meurs, c'est que tout va mourir ! », dit en écho le Christ nervalien. Mais, à cette apocalypse négative, sans la promesse d'une résurrection, les textes d'*Angélique* et de *Sylvie* opposent finalement le retour possible d'un Christ « vainqueur des enfers », — dont la victoire est cependant assurée par la figure médiatrice de quelque féminin sacré : — Delphine ou Adrienne ici, — et bientôt Aurélia.

Car le récit d'*Aurélia*, comme l'a montré John E. Jackson²⁹, comporte, lui aussi, un épisode qui est une réécriture du *Songe* de Jean Paul. Il s'agit du passage le plus désespéré du récit, au chapitre IV de la Seconde Partie : comme dans le *Songe*, l'heure est celle de la fin des temps (« Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean ») ; comme dans le *Songe*, le narrateur assiste à la divagation d'astres désorbités (« Je croyais voir un soleil noir dans un ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. [...] Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un

²⁷ *Angélique*, NPI III, p. 490-491 ; OC XI, p. 103.

²⁸ *Sylvie*, NPI III, p. 553 ; OC XI, p. 190.

²⁹ John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, Corti, 2001 (« Jean Paul, Nerval et la traduction des rêves », p. 81-103) ; Jean-Nicolas Illouz, « “Un mille-pattes romantique” : Aurélia de Gérard de Nerval ou le Livre et la Vie », *Romantisme*, n° 161, 2013, p. 73-86.

vaisseau démâté [...] ») ; comme dans le *Songe*, il annonce, plein de compassion pour ceux qu'il croise en chemin, l'extinction prochaine du soleil et la mort de Dieu (« “Quel sera leur étonnement en voyant que la nuit se prolonge” ») ; comme dans le *Songe*, il entend dans une église des enfants implorer le Christ (« des voix enfantines répétaient en chœur : “Christe ! Christe ! Christe !...” »), – dont lui seul connaît déjà la mort, puisque se croyant dieu lui-même, il éprouve cette mort en lui-même, avec juste ce qu'il faut de distance pour en être encore le témoin, et en annoncer la *nouvelle* à des interlocuteurs qui ne peuvent l'entendre (« – Mais le Christ n'est plus ! me disais-je ; ils ne le savent pas encore »). Fou d'angoisse, il se rend chez un « poète allemand », qui le fait transporter à l'asile³⁰.

Cette réénonciation toute personnelle du *Songe* dans *Aurélia* conduit cependant le texte de Jean Paul vers un dénouement que *Le Christ aux Oliviers* gardait encore secret dans le « mystère » de ses deux derniers vers. Du *Songe* au *Christ aux Oliviers* et du *Christ aux Oliviers* à *Aurélia*, un mouvement salvateur se dessine, qui, avec une ferveur retrouvée, conduit finalement aux *Mémorables*. L'image du serpent enlaçant la Terre pour l'engloutir dans le Néant – image tout droit venue de la *Vision* de Jean Paul – s'y retrouve, mais elle y est inversée : « Le serpent qui entoure le Monde est béni lui-même, car il relâche ses anneaux, et sa gueule béante aspire la fleur d'Anxoka, la fleur soufrée, – la fleur éclatante du soleil³¹ ! » Les *Mémorables* célèbrent ainsi le rétablissement d'une Harmonie universelle, – grâce à l'intercession, non du Christ « vainqueur des enfers » comme dans les scènes associées d'*Angélique* et de *Sylvie*, mais d'un féminin sacré retrouvé : la « Grande Amie », la « Reine de Saba », ou encore la « Sophie » des Gnostiques³², – dont le nom d'Aurélia aura été le « voile » poétique.

Par effet de retour, ces échos entre les textes éclairent rétrospectivement le Mystère du *Christ aux Oliviers*, dont il est possible maintenant de proposer une « explication » qui n'en annulerait pas le « charme³³ ».

Le dernier vers : « – Celui qui donna l'âme aux enfants du limon », ne désigne pas le Yahvé de la Bible, qui « modela l'homme avec la glaise du sol » et « insuffla dans ses narines une haleine de vie » (Genèse, 2, 5) ; mais, tout à l'inverse, un *enfant du feu*, issu de la lignée de Caïn, c'est-à-dire de la lignée des révoltés contre l'ordre de Jéhovah. César le sait, qui désigne le Christ comme un « démon » : « “Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre. / Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon...” » Et ce Christ de la Révolte se comprend à la lumière du *Caïn* de Byron dont il renouvelle le vol cosmique accompli sous les auspices de Lucifer ; mais aussi, bien sûr, à la lumière de l'*Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des Génies* : Nerval y raconte l'initiation d'Adoniram, auquel Tubal Caïn, son ancêtre forgeron, enseigne que le feu central qu'il entretient au centre de la Terre maintient en vie les êtres chétifs que Jéhovah a voués à la mort. Cette révélation « caïniste » est intégrée dans *Aurélia* même³⁴, quand le divin prend le visage de quelque déesse-mère, innommable et myrionyme, seule à la fois « première » et « dernière », à l'origine de tous les cultes en même temps qu'à l'extrême fin de toutes les religions.

Mais ce savoir mystique, nourri de la Gnose et des hétérodoxies les plus diverses, reste encrypté dans les sonnets des *Chimères*. Car il est le savoir des « enfants du limon », soit, selon Raymond Queneau qui reprend à Nerval le titre de son livre, le savoir des « fous littéraires » et de

³⁰ *Aurélia*, NPI III, p. 733-735 ; OC XIII, p. 99-100.

³¹ NPI III, p. 748 ; OC XIII, p. 118. L'image est la traduction inverse, si l'on peut dire, de celle qu'on lit dans le *Discours du Christ mort*, ainsi traduit par Loève-Veimars : « Alors je vis les anneaux immenses du serpent de l'éternité qui enlaçaient le monde se replier deux fois, se resserrer, et tout l'édifice de l'univers craqua horriblement, et le marteau de l'horloge immense se dressa pour frapper la dernière heure... lorsque je me réveillai. » (OC XI, *Les Filles du feu*, Annexes, p. 518).

³² Le nom de « Sophie » apparaît sur le manuscrit des *Mémorables*, remplacé finalement par « *** » (NPI III, p. 747, variante j ; OC XIII, p. 116, n. 1).

³³ « Ils perdraient de leur charme à être expliqués », écrit Nerval, dans la préface aux *Filles du feu*, à propos des sonnets des *Chimères* (NPI III, p. 458 ; OC XI, p. 63).

³⁴ *Aurélia*, NPI III, p. 719 ; OC XIII, p. 79.

ces autres « illuminés » en lesquels le récitant du *Christ aux Oliviers* a inscrit sa propre lignée prophétique.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Professeur à l'Université Paris 8