

## Les Références antiques et modernes dans *Smarra*

**Abstract:** Charles Nodier is often thought of as belonging to the “Frenetic School”, he is also perceived as an eccentric author, almost as a humorist, which therefore contrasts with the graveness of the major romantic authors, such as Hugo, Novalis or Shelley. Yet, upon taking a closer look, it becomes obvious that Nodier cultivated “horror”, that is a type of romanticism which would later come to be termed “Black Romanticism”. It is also true that this deeply erudite man very skillfully borrowed elements from various sources in order to create a literature of his own, tales which are his, and his only.

In this respect, Nodier is an interesting author for comparative studies. Such is the interest of *Smarra*, *Smarra* which initially seems to be an imitation of Apuleius. Yet, when studying the antique text closely, it appears that the Latin author really screens another reference, Shakespeare, the allusions to whom are numerous and difficult to decrypt. The result, a juxtaposition of antiquity and modernity, creates a specific coloring, itself reminiscent of the work of the painter Füssli, who also adapted freely Shakespearian sources, adding to them a sort of neoclassic halo. The true charm of *Smarra* resides there; Nodier is neither an eccentric nor an amateur, his romanticism is very educated and situates him midway between the erudition of the Enlightenment and the illumination of Romanticism.

**Keywords:** freneticism, influences, Shakespeare, Antiquity, painting.

**Résumé:** On range volontiers Charles Nodier parmi les membres de l'école frénétique ; on le tient aussi pour un auteur fantaisiste, voire humoriste, qui trancherait donc avec le sérieux des « grands » romantiques (Hugo, Novalis, Shelley). Pourtant, à y regarder de plus près, s'il est indubitable que Nodier a cultivé l'horreur, un romantisme qu'on appellera par la suite le « romantisme noir », il est non moins vrai que cet immense érudit a mis beaucoup d'art à emprunter des sources diverses pour confectionner une littérature, des contes qui sont bien à lui, bien à lui seul. Par là Nodier est un auteur béni pour les comparatistes. C'est le cas de *Smarra*. Apparemment le conte est une imitation d'Apulée ; mais si l'on examine de très près le texte antique on s'aperçoit que l'auteur latin dissimule un autre auteur de référence : Shakespeare, dont les occurrences sont nombreuses et plus difficiles à décrypter. L'ensemble, cette juxtaposition de l'ancien et du moderne, crée une couleur spécifique ; elle rappelle passablement la manière du peintre Füssli, qui lui aussi paraphrasait librement Shakespeare et lui ajoutait une sorte de halo néoclassique. Le vrai charme de *Smarra* réside là : Nodier n'est pas un fantai-

siste ou un amateur, son romantisme est fort cultivé et fait de la sorte le lien entre l'érudition des Lumières et l'illuminisme du Romantisme.

**Mots-clés:** frénétisme, influences, Shakespeare, Antiquité, peinture.

Il est peu d'œuvres aussi emblématiques que *Smarra*. Emblématique de la fantaisie de son auteur, emblématique d'un goût, d'une mode, nommés « frénétiques », emblématique aussi de l'érudition de Nodier et de sa technique assez secrètes. Apulée et Shakespeare, mais aussi Füssli et Goya seront ici nos références.

## Apulée éclairci

Dès la préface de la première édition, en 1821, l'écrivain se présente comme un simple traducteur d'un prétendu Maxime Odin, noble Ragusain, déjà connu de l'abbé Fortis, mais il souligne qu'Apulée est incontestablement une source du récit :

Le récit du philosophe de Madaure et celui du prêtre dalmate, cité par Fortis [...] ont, en effet, une origine commune dans les chants traditionnels d'une contrée [*la Thessalie*] qu'Apulée avait curieusement visitée [...]. Il florissait à l'époque même qui sépare les âges du goût des âges de l'imagination (p. 71)<sup>1</sup>.

En 1823, pour la seconde édition, la supercherie se complique et l'auteur réel apparaît plus personnellement ; Nodier avoue :

J'étais admirateur passionné des classiques, les seuls auteurs que j'eusse lus sous les yeux de mon père, et j'aurais renoncé à mon projet si je n'avais trouvé à l'exécuter dans la paraphrase poétique du premier livre d'Apulée, auquel je devais tant de rêves étranges (p. 75).

Il mentionne toutes sortes d'intermédiaires dont « *M. Noël*<sup>2</sup> » dirige inspecteur général de l'Université napoléonienne et rédacteur de *Leçons de littérature latine*, alors très fameuses. Nodier ajoute encore, négligemment :

Sauf quelques phrases de transition, tout appartient à Homère, à Théocrite, à Virgile, à Catulle, à Stace, à Lucien, à Dante, à Shakespeare, à Milton (p. 76).

Feinte négligence : les épigraphes de chacune des sections du conte renvoient systématiquement à Apulée et à Shakespeare. Ce sont donc là des pistes à suivre, des références à identifier, car les autres indications d'auteurs ouvriraient un champ infini, même au comparatiste le plus chevronné.

Mettant en regard le texte antique et celui de Nodier on repère trois points de chute identiques : le nom des personnages du rêve (Lu-

cius/Méroé), le lieu (la Thessalie), le squelette narratif, mais pas plus !

En effet chez Nodier le narrateur est directement acteur, il rapporte ce qu'il a vécu ; chez Apulée, Lucius n'est que témoin d'une conversation, la distance n'est pas la même, sa grandeur provoque le burlesque d'Apulée, alors que sa réduction, chez Nodier, engendre précisément le fantastique.

Les divers épisodes ensuite énoncés sont traités, par chacun, d'une façon fort différente. Ainsi pour la rencontre de l'ami ; chez Apulée il y a d'un côté Lucius et Polémon, puis Aristomène et Socrate ; de ce dernier Apulée écrit :

*Humi sedebat scissili paliastro semiactus, pæne alius lurore ad miseram maciem deformatus, qualia solent fortunæ decermina stipes in triviis erogare.* (Il était assis à terre à moitié couvert d'un mauvais manteau déchiré, le teint terreux, méconnaissable, défiguré par une maigreur à faire pitié, semblable à ces épaves de la vie qui mendient des sous dans les carrefours).

Mais chez Nodier ces pitoyables traits passent, modifiés, dans le portrait de Polémon :

Il y en avait un, entre autres, dont toutes les articulations criaient comme des ressorts fatigués, et dont la poitrine exhalait un son plus rauque et plus sourd que celui de la vis rouillée qui tourne avec peine dans son écrou (p. 93).

Si le cadre de *Smarra* semble respecter le classicisme antique, la substance, l'intention divergent. On le voit par le contenu de la rencontre avec la sorcière Méroé elle-même. Apulée demeurait dans le merveilleux, Nodier nous fait pénétrer dans l'horreur fantastique.

La scène de vampirisme rêvée par Lucius (cf. p. 19, etc.) est celle que vit et rêve à la fois l'Aristomène des *Métamorphoses* :

*et capite Socratis in alterum dimitto latus per jugulum sinistrum capulo tenus gladium totum ei demergit et sanguinis eruptionem utriculo admoto excipit diligenter, ut nulla stilla comparet usquam [...] imissa dextra per vulnus illud ad viscera penitus eormiseri contubernalis mei Meroe bona scrutata protulit cum ille impetu teli præsecata gula vocem immo stridorem incertum per vulnus effunderet et spiritum rebulliret* (et, inclinant à droite la tête de Socrate, elle lui plonge son épée entière, jusqu'à la garde, dans le côté gauche de la gorge ; puis elle approcha une petite outre et recueillit, le sang qui jaillissait, en veillant avec soin à ce qu'il n'apparut nulle part la moindre goutte [...] la douce Méroé introduisit sa main droite dans la blessure, fouilla jusqu'au fond des entrailles et en retira le cœur de mon malheureux camarade. Lui, cependant, dont la violence du coup avait tranché la gorge, laissait échapper par la plaie un son qui n'était guère qu'un vague sifflement et il exhalait son âme).

Cette fameuse description rappelle évidemment les rites réels des religions à mystères, dans les cultes orientaux, auxquels s'était initié sans doute Apulée, né en Algérie.

Mais chez Nodier tout ceci reste de l'ordre de l'hypothétique, du virtuel, l'auteur insiste sur le fait qu'il s'agit seulement de visions :

Ces caractères sont précisément ceux du rêve, et quiconque s'est résigné à lire *Smarra* d'un bout à l'autre, sans s'apercevoir qu'il lisait un rêve, a pris une peine inutile (p. 79).

écrit-il à la fin de la deuxième Préface. Et derechef, dans le texte prêté à Lucius : « *J'ai éprouvé en vérité toutes les illusions des rêves* » (p. 97). Il en était déjà ainsi au moment où apparaissait « *le démon de la nuit* » : *Smarra*. L'accumulation des détails à propos de son physique<sup>3</sup>, le fait qu'il soit, en somme, le chef d'une cohorte de démons<sup>4</sup>, tout simplement le moment de l'apparition désormais récurrente, au plus creux de chaque nuit<sup>5</sup> contredisent précisément le sens donné par Apulée ; il ne s'agit plus d'un rituel exceptionnel, mais « *d'un phénomène du sommeil* », pour emprunter les termes de Nodier, de « *toutes les illusions de la nuit* » (p. 119).

D'ailleurs, chez Apulée, Aristomène veut ramener le propos de Socrate à la simplicité des réalités prosaïques :

*Oro te, inquam, aulæum tragicum dimoveto et si parium acenicum complicato et cedo verbis communibus.*

(De grâce, lui dis-je, écarte ce rideau de tragédie, replie cette tenture de théâtre et parle comme tout le monde.)

Au contraire chez Nodier le style ampoulé prêté au rêveur accentue la distanciation cauchemardesque et la renvoie encore plus loin, pour que nous la ressentions encore plus forte :

Je m'exerçai intrépidement à traduire et retraduire toutes les phrases presque intraduisibles des classiques (...) à les fondre, les malléer, les assouplir (...) comme je l'avais appris de Klopstock, ou comme je l'avais appris d'Horace (p. 76, deuxième préface).

On voit donc que Nodier a insufflé à son canevas antique un autre esprit, qu'il lui donne un ton incomparable. Ces accents nouveaux, cette réverbération inouïe, voilà qui peut caractériser ce style « frénétique » dont on le taxe justement. Dans *Du fantastique en littérature*, l'auteur écrit, un peu plus tard (1830) et très finement :

La muse ne se réveilla plus qu'un moment, fantasque, désordonnée, frénétique, animée d'une vie d'emprunt, se jouant avec des amulettes enchantées,

des touffes d'herbes vénéneuses et des os des morts ; ce qui est resté d'elle, c'est ce murmure confus d'une vibration qui s'éteint de plus en plus dans le vide, et qui attend une impulsion nouvelle pour recommencer.

Apulée est évidemment la source de *Smarra*, mais la métamorphose est totale, calculée, volontairement orientée vers la nouveauté, sans aucun esprit de restauration « néo-classique ».

### Shakespeare assagi

À côté des références apuléennes, celles à Shakespeare constituent un autre système complet, et surtout plus complexe : « ce sont d'un côté les frénésies d'Ariel et de l'autre la stupeur farouche de Caliban » (p. 69).

On reconnaît ici les deux personnages antithétiques de *la Tempête* ; Nodier tire de cette pièce les épigraphes du Prologue, du Récit, de l'Episode, de l'Epode. Shakespeare fait d'Ariel l'esprit des airs, qui soulève la tornade ; Caliban pour sa part est un symbole de la violence sexuelle, puisqu'il a voulu violer Miranda, la fille de Prospéro. Pour sa part Nodier ne voit pas Ariel comme un ange, puisqu'il parle de ses "frénésies" il se plaît à égarer les humains, comme les démons de la nuit, ou ceux de l'ivresse qu'invoque Lucius (p. 99). Caliban, justement, se disait persécuté par les esprits de Prospéro, donc par Ariel, dans le texte qui sert d'épigraphe au Récit (p. 87) et qui vient de *The Tempest* I, 2. Et c'est bien de semblables démons de la nuit que Prospéro menace Caliban dans le texte placé en épigraphe de l'Episode, sorti cette fois de *Tempest* I, 2. Enfin Ariel est encore un esprit de la musique, qui joue et chante ; dans la pièce anglaise Ferdinand croît entendre une musique divine quand retentit sa si suave mélodie (*Tempest*, III, 2). Caliban est ému par cette mystérieuse symphonie : cette fois c'est le texte placé en épigraphe à *Smarra* lui-même :

L'île est remplie de bruits, de sons, de doux airs, qui donnent du plaisir sans jamais nuire. Quelquefois des milliers d'instruments tintent confusément à mon oreille (...) Il m'a semblé voir ainsi les nuées s'ouvrir et montrer toutes sorte de biens qui pleuvaient sur moi, de façon qu'en me réveillant je pleurais comme un enfant de l'envie de toujours rêver (p. 81).

Ariel est porteur d'une harpe, mais il apparaît aussi en harpye (*Tempest* III, 3) ; de cela Nodier joue en réattribuant cette ambiguïté à Myrthé ; tantôt elle joue doucement de la harpe (cf. p. 97), tantôt elle est excitée, échevelée, menaçante, dans l'Epode (cf. p. 114), si bien que, finalement, dans l'Epilogue, Lorenzo l'assimile aux « harpes de Thessa-

lie » (sic !) et veut que Lisidis l'en protège : « Lisidis...tu dois être près de moi...toi seule peut me délivrer des prestiges et des vengeances de Méroé, ...Délivre moi de Théïs, de Myrthé,, de Thélaïre elle-même » (p. 122).

Pour revenir à Caliban, asservi par Prospéro, qui a délivré l'île de la sorcière Sycorax sa mère, il cherche maladroitement à organiser une revanche. Pour cela on le voit, à l'acte III, scène 2, vers 79 de *La Tempête*, à la tête d'une bande de clochards et de pochards : Stephano et Trinculo. C'est à cela que Nodier fait allusion dans l'épigraphe de l'Épode (cf.p. 119). L'auteur en tire un effet étrange, ambigu : c'est le cri de révolte de l'esclave ; car Polémon et Lucius sont devenus comme les esclaves de Méroé. De surcroît l'image du supplice espéré pour Prospéro, devient aussi l'image du supplice dont Lucius se croît menacé, exactement comme s'il avait été l'assassin de Polémon et de la jeune Myrthé. Ames doubles, consciences troubles, dialectique du Moi et du Surmoi, voilà tout ce à quoi renvoie, dans notre conte, l'utilisation des Génies de Shakespeare. Même en s'inspirant fortement de *The Tempest* Nodier reste maître de ses choix ; il prend volontairement des libertés avec la source originale.

De surcroît il utilise encore, sans doute, *The Merchant of Venice* ainsi que *The Summernight's Dream*. Par exemple, dans le *Marchand* Bassanio est soumis à Shylock, les amants aux sortilèges de Puck, les naufragés aux envoûtements de Prospéro ; toutes ces formes d'esclavage ne symbolisent-elles pas l'asservissement de Lucius à Méroé, celui plus vaste, des hommes aux femmes, et même – lors de la scène de la décollation – celui de la société à sa propre loi ?

Pourtant le conte n'a pas une portée univoque. Plus réellement *Smarra* forme une suite de cauchemars érotico-masochistes, exactement comme plus tard, on trouvera au début de la *Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, le récit d'un rêve. Cette constatation nous renvoie au *Summernights'dream*, évoqué dans l'Épilogue.

En effet le rêve qui tourmente Lorenzo et son double Lucius survient un soir de noces – ou du moins après une fête, où la jeune épousée Lisidis a trop et trop coquettement dansé :

Vous avez trop dansé, surtout quand vous ne dansiez pas avec moi et vous voilà fatiguée comme une rose que les brises ont balancée tout le jour(...) Dormez donc ainsi près de moi (...) le sommeil me gagne aussi mais il descend cette fois sur mes paupières, presque aussi gracieux qu'un de vos baisers (...) Paix ! (p. 83-84).

De paix il va être fort peu question, précisément comme chez Sacher-Masoch à l'inverse de ce qui se passe dans la comédie de Shakespeare destinée, elle aussi, à des réjouissances nuptiales. On sait que les artisans-comédiens d'Athènes interprètent *Pyrame et Thisbé*, une « farce très tragique » devant le duc Thésée et la duchesse Hippolyta à l'occasion de leurs noces. Cette mise en abyme est destinée à conjurer le mauvais sort, à armer les époux contre les surprises et les folies de l'amour. Chez Nodier le contexte nuptial est tout autant souligné, surtout dans l'Épilogue, à la fin du conte (pp. 121-123) qui s'ouvre par une citation du *Songe* (V, 1) :

Jamais je ne pourrai ajouter foi à ces vieilles fables (...) Les amants, les fous et les poètes ont des cerveaux brûlants, une imagination qui ne conçoit que des fantômes.

Rétrospectivement, comme dans la pièce anglaise, les jeunes mariés se retrouvent plus instruits, plus unis que jamais ; Lisidis, cette fois bien réveillée, prend elle-même la parole ; elle conjure Méroé et toutes les sorcières de Thessalie ; elle semble aussi corriger l'affirmation précédente de Shakespeare ; elle croit tout à fait aux dangers de la nuit et du rêve :

Une autre fois, plus attentive, je lierai une de mes mains à ta main, je glisserai l'autre dans les boucles de tes cheveux, je respirerai toute la nuit le souffle de tes lèvres et je me défendrai d'un sommeil profond pour pouvoir te réveiller toujours avant que le mal qui te tourmente soit parvenu jusqu'à ton cœur (p. 123).

Pourtant la véritable différence paraît se situer à un autre niveau encore. *Le Songe*, est une série de miniatures scéniques illustrant, de manière bouffonne, les caprices autant que des perversions de l'amour : l'échange des couples Hermia/Lysandre, Demetrius/Helena, la zoophilie de Titania folle de son désir pour un âne. En revanche *Smarra* est comme un film situationniste, mais qui montrerait l'impossibilité des caprices, la dangerosité des perversions. L'horrible vampire Smarra n'a rien d'un âne, Méroé n'est pas la capricieuse Titania, Polémon et Lucius n'ont aucune beauté, aucun brillant juvéniles ; ce sont de pauvres guerriers hâves, décavés, raides, blessés, physiquement à bout<sup>6</sup> ; au moment de son supplice, en face de la belle Myrthé, Lucius n'éprouve ni plaisir, ni désir, ni trouble, ni regret ; il sent seulement une étrange froideur humide :



Je mordais, obstiné, le bois humecté de mon sang fraîchement répandu et je me félicitais de sentir croître les sombres ailes de la mort qui se déployaient lentement au-dessous de mon cou mutilé, toutes les chauves-souris du crépuscule m'effleuraient (p. 117).

La mention de ces petits animaux, parents des vampires suggère un autre rapprochement ; en lisant **Smarra** nous pouvons nous ouvrir aussi à un autre art, à un autre système de références. Ne se pourrait-il pas que la récurrence très soulignée des épigraphes apuléennes et shakespeareiennes soit un leurre ? L'habile Nodier, si curieux de tout, si informé de toutes les esthétiques, pourrait peut-être avoir songé discrètement à la peinture de son temps.

### Füssli ou Goya ?

*Smarra* et son auteur sont contemporains de Füssli et de Goya. Füssli (1741-1825) est connu par ses mises en image de Shakespeare. Deux de ses tableaux sont pour nous particulièrement signifiants : celui, intitulé *Le Cauchemar* (1781), dont la composition reste classique, tandis que l'emploi du clair-obscur exprime une folie impressionnante ; cet autre, représentant Titania et son âne, présentant avec humour et avec charme, les caprices amoureux dont nous venons de parler. Goya (1746-1828) nous a laissé de très fameuses gravures, en noir et blanc, les *Caprichos* (1799), tout remplis de cauchemars et d'animaux fantastiques. Nodier aimait-il la peinture ? Connaissait-il ces toiles ou ces estampes ? Il n'en a pas parlé explicitement, mais à un autre égard la peinture romantique est présente dans *Smarra*. Par exemple les enlacements de Myrthé, les amours contre-nature de Méroé et de son vampire renvoient autant aux *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Calot* d'Aloysius Bertrand qu'au célèbre *Sommeil d'Endymion* (1791) de Girodet<sup>7</sup>. Tout ceci ne reprend-il pas sur un autre mode les réflexions, didactiques cette fois, consignées par Nodier dans *De quelques phénomènes du sommeil* ? Elles sont curieusement marquées du sceau d'une demi-confiance personnelle :

Il y a vingt-quatre ans que je voyageais en Bavière avec un jeune peintre italien dont j'avais fait la rencontre à Munich. Sa société convenait à mon caractère et à mon imagination de ce temps-là, parce qu'il se trouvait une douloureuse conformité entre nos sentiments et nos infortunes<sup>8</sup>.

La rencontre est-elle réelle ? Quelle est cette forme d'imagination commune ? En tout cas il est patent que l'auteur de *Smarra* nous place dans la situation qui est celle du spectateur des *Caprichos* de Goya ; du



fait de leur caractère tourmenté, de leurs sombres teintes, on voit, généralement dans ces gravures une des premières manifestations du Romantisme ; une de ces estampes est fort connue : « El sueño de la razón produce monstruos ». Un personnage, la tête dans les mains, par conséquent anonyme et sans visage, est relégué dans le coin gauche, en bas de l'image ; un vol de hiboux, de chauve-souris, une sorte de lynx montent en diagonale vers la droite, comme s'ils étaient les produits très réels de l'esprit dérangé de l'homme prostré. D'où le titre, qui conviendrait tellement bien aussi à *Smarra* ! Certes les affinités sont grandes et la principale tient au fait que Goya comme Nodier soulignent la nouveauté d'une thématique : celle de la nuit, et qu'ils en proposent, simultanément, une illustration, une pratique personnelles. La Monstruosité de Goya est une autre appellation du Frénétisme de Nodier : beauté nocturne évidente et tellement expressive, « monstruosité » tellement riche d'enseignements moraux et de nouveautés techniques ; ces teintes noires de la gravure, ce dégradé ou ce camaïeu de couleurs sombres, depuis l'habit piteux du dormeur aussi malade que Lucius et Polémon, jusqu'aux ailes diaphanes et pourtant nocturnes des chauves-souris – ou de *Smarra* – tout indique que pour le peintre et pour l'écrivain la monstruosité est poétique ; le sommeil de la raison est riche ; il y a là un art nouveau. Dans cette perspective on osera penser que Füssli est le pendant d'Apulée, tandis que Goya donne la réplique à Shakespeare. Ce n'est pas un lapsus ou une confusion que d'écrire cette dernière phrase.

Le système des références dans *Smarra* paraît encore plus complexe que ne le disent les deux Préfaces. Nodier a évidemment corrigé les sources qu'il a lui-même invoquées. Il a volontairement noirci Shakespeare, il l'a rendu plus grave et plus moral ; en revanche il a éclairci et allégé Apulée, lui ôtant son érudition « mystique » et mythologique. Dans cette double correction il se peut que la peinture ait joué un rôle réel, qu'elle représente comme un pôle magnétique, une étape d'autant plus essentielle qu'elle demeure, pour sa part, bien cachée, à la différence des sources littéraires tellement revendiquées par Nodier.

## Notes

1. Édition GF, établie par J.-L. Steinmetz, Paris, 1980.
2. Ch. Nodier, *Smarra*, GF, 1980, note 35, p. 133.
3. « Jamais une sombre lamie, une mante décharnée n'osa étaler la hideuse laideur de ses traits dans les banquets de Thessalie » (p. 95).

4. « Alors elles vinrent toutes, les sorcières de Thessalie, escortées de ces nains de la terre [...] de ces salamandres (...), des Aspioles » etc. (p. 111).
5. « Depuis cette nuit funeste (...) à peine mes paupières, fatiguées de lutter contre le sommeil si redouté, se ferment d'accablement, tous les monstres sont là, comme à l'instant où je les ai vus s'échapper avec Smarra de la bague magique de Méroé » (p. 109).
6. « C'était Polémon, encore vivant, mais conservé pour une existence si horrible que les larves et les spectres de l'enfer se consolent entre eux en se racontant ses douleurs » (p. 94).
7. Voir F. Claudon, « Endymion dans le premier Romantisme » in : *La cruelle douceur d'Artemis, il mito di Artemida nelle lettere francesi*, (textes recueillis par L. Nissim), Milano, Cisalpino, 2002.
8. « De quelques phénomènes du sommeil », in : Nodier, *Rêveries*, rééd. Paris, Plasma, 1979, p. 119.