

La statue de Vénus dans le vieux jardin. Quelques considérations sur « la Statue de marbre » de Joseph von Eichendorff et d'autres textes romantiques

Abstract

This article centers on the motif of the statue of Venus in German romantic texts, in particular *Das Marmorbild* (« the marble statue ») by Joseph von Eichendorff, but it also evokes, more largely, the theme of the garden in its relation with romantic literature. It is the Italian or French « formal garden », finding its origins in the Italian Renaissance, which provides the scenery for those narratives, rather than the garden of the English type, dismissed as too prosaically real. Statues representing mythological figures, sometimes arranged so as to form a « program » to be deciphered, were an essential component of such « formal » gardens.

The episode of the hero's encounter with the statue of Venus, in which the stone statue suddenly becomes alive, may be seen in relation with the theme of the wedding or betrothal with a statue, which is largely widespread in the world literature from the twelfth century A.D. onwards. In Eichendorff's story, moreover, Venus symbolizes the ancient, pagan religion and its sensuality, repressed by Christianity but still subsisting in the collective unconscious of the time ; for the individual, the experience of the living statue is, furthermore, of a narcissic nature, clearly considered by Eichendorff as dangerously verging on death. In that reading, Venus is no more the translation of a concept, as would have been the case in the preceding rational ages ; she is, on the contrary, the incarnation of a living force within the individual. This allows us to resort to the well-known Freudian category of *das Unheimliche*, as already hinted at by Walter Pabst : the feeling of the strangely familiar, which accompanies the encounter with the statue in various romantic narratives, may be read as an outward sign of the process of repression.

L'usage de décorer parcs et jardins de sculptures représentant des sujets de la mythologie antique date de la Renaissance italienne. Dans un

des témoignages les plus anciens, le dialogue *De Nobilitate* (1483) de l'humaniste Poggio, celui-ci décrit son jardin comme une sorte de jardin-musée, rempli de statues antiques. La plus fameuse parmi ces collections fut celle que le futur pape Jules avait réuni dans les jardins du Belvédère à Rome¹. Au courant du XVI^e siècle déjà, le décor sculptural obéit à d'autres principes. Au lieu d'être l'espace d'exposition de la collection des antiques réunies par le propriétaire des lieux, le jardin fut orné d'un ensemble sculptural spécialement créé pour lui. Cet ensemble de représentations ou d'allusions mythologiques constitue un *programme* cohérent et complexe dont le déchiffrement exige un effort analytique considérable. Ce *programme* résulte tant des idées de l'artiste créateur (voire d'équipes d'artistes) que de la volonté du propriétaire. S'il s'agit d'un prince, il sert en règle générale à sa louange et à la propagation de sa gloire. Le prestigieux ensemble de Versailles constitue la représentation la plus illustre d'un tel *programme*. Ici, toute l'iconographie renvoie au mythe d'Apollon et au soleil, emblème du dieu et du Roi. Déjà Félibien des Avaux, écrivain au service du Roi, nota : *il n'y a rien dans cette superbe demeure qui ne soit en rapport avec cette divinité*². Plus tard, les architectes paysagistes des jardins anglais vont manifester de plus en plus nettement leurs réserves à l'égard des allusions à la mythologie classique à l'intérieur de leurs jardins. Les théoriciens et esthéticiens du jardin suivront la même voie. Ainsi, au début du XVIII^e siècle, Stephen Switzer dans son *Ichnographia Rustica* (1718 en 3 vol.) est le premier des esthéticiens du jardin anglais à traiter de l'usage des statues à sujet mythologique. Jupiter et Mars se trouveront sur de grandes places, à des endroits bien visibles ou sur de vastes gazons ; Neptune au milieu d'un grand bassin ; Minerve et Vulcain sur des places plus petites, tout comme Vénus et Diane ainsi que Flore, Pomone, Cérés et Daphné (Stephen Switzer, *op. cit.*, London, 1718, vol. I, p. 311-313). Dans ses *Observations on Modern Gardening Illustrated by Descriptions*, paru pour la première fois à Londres en 1770, Thomas Whately déconseille l'usage d'emblèmes, de représentations de divinités et d'autres épigraphes : *All these devices are rather emblematical than expressive*³. L'opinion la plus répandue en Europe continentale vers la fin du XVIII^e siècle est sans doute celle exprimée par le philosophe et esthéticien allemand Christian Cajus Laurenz Hirschfeld dans sa *Theorie der Gartenkunst* (5 vol., Leipzig, 1779-1785) : *Puisqu'il se fait qu'elles (les statues) ont acquis depuis longtemps une espèce de droit de cité dans les jardins, il est plus sage de montrer le bon usage que l'on peut faire d'elles plutôt que de les bannir entièrement*⁴. Le même Hirschfeld

1. William Howard ADAMS, *Les jardins en France 1500-1800. Le rêve et le pouvoir*, s.l., 1980, p. 32-33.

2. *Ibidem*.

3. Thomas WHATELY, *op. cit.*, p. 185.

4. HIRSCHFELD, C.C.L., *op. cit.*, vol. III, p. 130 (ma traduction).

déconseille l'usage de figures issues de la mythologie antique qu'il désire voir remplacées par des représentations allégoriques d'idéaux humanistes tels que la paix, la joie, l'allégresse...⁵ Malgré ce conseil, la statue de Vénus qui hantera tant l'imagination des poètes romantiques (et parmi eux tout particulièrement celle des allemands) ne sera pas bannie du jardin anglais. Nous la retrouverons entre autres dans deux de ses réalisations les plus prestigieuses, à savoir le Vallon de Vénus du jardin de Rousham et dans le temple de Vénus dominant la vallée du vaste ensemble de Wörlitz – pour ne pas parler d'exemples moins connus comme Studley ou West Wycombe (Buckinghamshire). Dans le cas de Rousham, la recherche contemporaine insiste sur le caractère italianisant de la scénographie où sont implantées les grottes-fontaines du Vallon de Vénus, conçue suivant les techniques de la scène baroque, et considère le tout comme autant de *citations* trouvant leurs origines dans les voyages italiens de William Kent⁶. Quant au temple de Vénus dans les jardins de Wörlitz, il est également interprété comme une des réminiscences des voyages italiens qu'entreprit le seigneur des lieux, le prince Léopold III Frédéric François d'Anhalt-Dessau en compagnie de son architecte Erdmannsdorff qui fut aussi responsable de l'aménagement des parcs et jardins⁷; cependant ces deux principaux créateurs du vaste complexe de Wörlitz avaient également visité l'Angleterre et ses jardins⁸. Ils en furent tellement enthousiastes que le prince décida plus tard de transformer une partie de ses propriétés en *principauté des jardins* (Gartenreich) à l'anglaise, sur un terrain qui s'étendit sur 25 km de long. Il n'est pas du tout exclu que les voyageurs eussent également visité Rousham, et que la statue de Vénus à Wörlitz constitue une référence tant aux souvenirs des voyages italiens qu'à ceux en Angleterre. Ce système d'*allusions multiples* correspond bien à l'esprit du temps. Ceci est d'autant moins à exclure qu'à Rousham tout comme à Wörlitz, nous avons à faire à des copies de la *Vénus de Médicis*. Quoique Vénus ne soit pas la seule figure mythologique représentée dans ces jardins, sa présence s'y justifie d'une manière particulière; ne fut-elle pas dans l'ancienne Rome la *dea* et la *tutela hortorum*? La *Vénus de Médicis* appartient, quant à elle, au type de la *Venus pudica*, qui, aux dires d'Edgar Wind, exprime la double nature

5. Cfr Siegmur GERNDT, *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Stuttgart, 1981, p. 43.

6. Cfr e.a. Elisabetta CEREGHINI, *Les sources italiennes du jardin de Rousham*, in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours* sous la direction de Monique Mosser et Georges Teyssot, Paris, 1991, p. 316-318; Günter HARTMANN, *Die Ruine im Landschaftsgarten*, Worms, 1981, p. 20-21; Valentin HAMMERSCHMIDT et Joachim WILKE, *Die Entdeckung der Landschaft*, Stuttgart, 1990, p. 61-71; Adrian von BUTTLAR, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln, 1989, p. 43-44.

7. Reinhard ALEX und Peter KÜHN, *Schlösser und Gärten um Wörlitz*, Stuttgart, 1990, p. 92.

8. *Ibidem*, p. 90.

de l'amour, tant sensuel que chaste⁹. Les deux cygnes montés par des *putti* qui flanquent sa statue sont sans doute censés être les gardiens de son intimité. L'association de Vénus avec les cygnes et l'eau remonte à l'antiquité classique. Philostrate nous dépeint le tableau d'amarantes, fleurs de Vénus, flottant sur un étang au milieu d'un paysage marécageux et entourés de cygnes montés par des Amours¹⁰.

A Wörlitz la statue de Vénus était abritée par un monopteros qui fut une copie du temple de Tivoli. En-dessous de la petite colline qu'il domine se trouvaient deux grottes, dédiées aux quatre éléments. L'idée est belle et claire : Vénus est issue des quatre éléments. C'est le témoignage de Carl August Boettiger qui se réfère lui-même à August Rode, le meilleur connaisseur contemporain du parc de Wörlitz¹¹. Dans l'atmosphère mystico-maçonnique qui imprègne tout ce jardin et ses multiples allusions à des rites initiatiques, le temple de Vénus est celui de *la lumière, de l'amour et de la beauté*¹². La Vénus de Wörlitz se situe en proximité de la déesse qu'ont célébré les néoplatoniciens de la Renaissance, celle de la nature universelle, la fille de Zeus et Dione¹³.

Avant d'en venir à notre propos, la statue de Vénus dans le jardin chez les auteurs romantiques allemands, il nous a semblé utile d'examiner brièvement l'usage de la statue de Vénus dans les jardins des époques précédentes. Les rêves poétiques ayant comme objet la statue de Vénus dans le jardin reposent en effet sur des images puisées dans la réalité vue et vécue par les auteurs, principalement dans leur enfance. En d'autres termes : ces fantasmes poétiques trouvent leurs assises dans la réalité vécue et remémorée. La façon d'interpréter la présence d'une telle statue à un endroit déterminé et de lui donner la signification voulue par ses auteurs, son statut herméneutique donc, est également une variante historique. Dans le jardin italien et français, elle se présente comme allusion que le spectateur, usant de sa sagacité (*argutia*) doit déchiffrer pour lui donner sa signification dans le cadre de ce puzzle géant que constitue *le programme* du jardin. Face à cet art combinatoire, la statue dans le jardin anglais renvoie à un symbole isolé, représentant soit un principe élémentaire et constitutif de la vie ou de la nature, soit — dans un système idéaliste — à une idée fondamentale. Dans la terminologie de l'époque, cela correspond à la différence établie par Thomas Whately entre *emblematical* et *expressive*, même si pour Whately, la notion d'*expressive* était sans doute liée à du non-figuratif.

9. Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford-New York-Toronto-Melbourne, 1980, p. 131.

10. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (...), Zweite Reihe - Fünftehnter Halbband, Stuttgart, 1955, col. 876.

11. Carl August BOETTIGER, *Reise nach Wörlitz 1797. Aus der Handschrift ediert und erläutert von Erhard Hirsch*, Wörlitz-Oranienbaum-Luiscium, 1988, p. 33.

12. RODE, cité d'après Adrian VON BUTTLAR, *op. cit.*, p. 146.

13. Edgar WIND, *op. cit.*, p. 140.

LA RÉHABILITATION DU JARDIN FORMEL

Pour faire apparaître la statue de Vénus, les auteurs romantiques allemands choisissent par prédilection le cadre d'un jardin *formel*, soit italianisant, soit français ; le terme de *jardin formel* est couramment utilisé par des auteurs anglo-saxons et allemands pour désigner le type commun que représentent le jardin italien et français. Ce dernier emprunte en effet au premier la plupart de ses caractéristiques formelles, à savoir la prédominance des formes géométriques, l'importance de la ligne droite et des ronds points pour l'établissement des allées et chemins, le recours obligatoire à l'*ars topiaria*, c'est-à-dire la coupe des arbres, arbustes et buissons en formes géométriques, la présence de parterres de fleurs et de broderies, l'usage de fontaines, bassins d'eau et canaux rectilignes et un programme iconographique cohérent constitué par des statues à sujet mythologique. Il faut rappeler ici que l'esthétique du jardin formel avait été réhabilitée par quelques-uns des critiques et auteurs les plus influents parmi les romantiques. Dans ce débat l'argument principal contre le jardin anglais consistait à dire qu'il avait essayé en vain d'imiter la nature, inimitable et indépassable par essence¹⁴. Il était dès lors beaucoup plus naturel que le jardin s'affiche comme artifice humain et porte les traces de l'intervention humaine de façon bien visible. C'est ainsi que August Wilhelm Schlegel trouve que la critique de l'art topiaire — unanimement condamné par les partisans du jardin anglais — est aussi ridicule que celle qui reprocherait à un maçon d'avoir recours à des pierres taillées au lieu d'employer des pierres dans les formes que la nature lui fournit¹⁵. Dans la même veine, Schlegel considère que les allées, terrasses et autres broderies de parterre dans les jardins formels ne constituent *d'une certaine manière que la prolongation des pièces habitées en plein air*¹⁶. Le même argument est repris par Ludwig Tieck, un des meilleurs connaisseurs de l'esthétique et de la théorie des jardins parmi les romantiques allemands. En reprenant l'image de la prolongation des salles et pièces que constituent *les jardins réguliers, contraires au goût actuel*¹⁷, il y voit le visiteur entouré *de la nature vivante [...] ordonnée suivant les mêmes règles qui entourent éternellement l'homme de raison et d'esprit (von Verstand und Vernunft) et qui correspondent à la mathématique intérieure et invisible de sa nature*¹⁸. Dans le même texte, il déclare que dans l'art du jardin dit français, l'architecte paysagiste puise ses inventions dans *la poésie mathématique de l'âme (Gemüt)*¹⁹. Parmi les attraits sensuels

14. Siegmund GERNDT, *op. cit.*, p. 170.

15. August Wilhelm SCHLEGEL, *Berliner Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst*, in *Die Kunstlehre*, hrsg. v. Edgar Lohner, Stuttgart, 1963, p. 180 ; cfr S. GERNDT, *op. cit.*, p. 169.

16. Cité d'après S. GERNDT, *op. cit.*, p. 170.

17. Ludwig TIECK'S *Schriften. Vierter Band. Phantasia. Erster Teil*, Berlin, bei G. Reimers 1828, p. 58. Reprint 1966.

18. *Ibidem*, p. 82.

19. *Ibidem*, p. 124.

qu'offrent les jardins conçus suivant la *règle architectonique*, il retient particulièrement les plate-bandes de fleurs et la musique des jeux d'eaux dans les fontaines dont les *rires*²⁰ résonnent dans le silence de la nuit. Dans la narration *Eine Sommerreise* un des personnages s'exclame *Que l'on cesse donc de louer d'une façon si démesurée ces jardins anglais, monotones et mélancoliques qu'il faut en réalité qualifier de pas en arrière vers la barbarie*²¹.

Avant d'entrer dans le vif de notre sujet, à savoir la statue de Vénus dans les oeuvres poétiques des romantiques allemands, il nous a semblé utile de parler des jardins qui existaient à l'époque. En effet, pour un tel sujet plus que pour un autre encore, l'imagination des poètes trouve ses racines dans la réalité vue et remémorée. Par ce biais il y a peut-être moyen d'expliquer également la préférence marquée de la déesse pour des jardins dans le goût italien ou français. Ces derniers étaient sans doute liés plus intimement aux souvenirs d'enfance des poètes, à cette zone d'émerveillement où des statues peuvent se transformer en êtres vivants. Un jardin anglais est un endroit beaucoup trop banal et prosaïquement réel pour servir de cadre à un tel miracle — du moins aux yeux des romantiques.

LA SURVIE DES DIEUX ANTIQUES

En guise d'illustration, voici un exemple d'une telle rencontre mystérieuse, merveilleuse autant que terrifiante, d'un héros romantique avec une statue de Vénus dans un vieux jardin. L'extrait provenant de la nouvelle *La Statue de marbre* de Joseph von Eichendorff contient les éléments essentiels du motif tel qu'il est traité par les romantiques allemands.

Longtemps il (Florio, le héros principal) marcha ainsi, plongé dans ses pensées et parvint inopinément au bord d'un vaste étang entouré de grands arbres. La lune s'élevait juste au-dessus des frondaisons, elle éclairait d'une vive lueur une Vénus marmoréenne qui se dressait, tout près de la rive, sur un socle de pierre. La déesse semblait émerger des flots et contempler, grisée, le reflet de sa propre beauté dans ce miroir enivré, parmi les étoiles doucement écloses au fond de l'onde. Quelques cygnes décrivaient, en silence, leurs cercles uniformes autour de la statue. Un léger bruissement agitait les arbres. Car la statue lui semblait être l'amante si longtemps cherchée et soudain reconnue, la fleur merveilleuse jaillie de l'ombre printanière et du rêve. Et tandis qu'il la contemplait, il croyait voir s'ouvrir lentement ses yeux pleins d'âme, il imaginait que ses lèvres allaient se mouvoir et lui parler, que la vie comme un aimable chant allait réchauffer ses beaux membres et les ressusciter. Longtemps il tint les yeux fermés, empli

20. *Ibidem*, p. 80.

21. Ludwig TIECK'S *Schriften. Dreiundzwanzigster Band. Ludwig Tieck's gesammelte Novellen. Vollständige, auf's Neue durchgesehene Ausgabe. Siebenter Band*, Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimers 1853, p. 102. Reprint 1966.

de ravissement, de mélancolie et d'extase. Quand il les ouvrit, tout parut soudain transformé. La lune brillait entre les nuages d'un éclat singulier. Un vent violent plissait l'étang en vagues troubles. La statue de Vénus, effroyablement blanche et immobile le fixait de ses orbites de pierre, du fond du silence infini. Une terreur, comme il n'en avait jamais ressenti, s'empara du jeune homme. Il quitta les lieux en grande hâte [...] ²².

Un peu plus tard Florio va d'ailleurs faire la rencontre de la statue devenue femme. Par ailleurs il apparaît immédiatement que la rencontre de Florio avec la statue de Vénus ne relève pas de l'expérience esthétique et ne suscite pas en lui de réflexions, mais le bouleverse dans ses émotions. Comme tant de héros romantiques Florio ressent le monde extérieur tel qu'il lui est transmis par le miroir magique d'une atmosphère (Stimmung) poétique. Le poète y est tellement assujéti qu'un brusque revirement de cette atmosphère défigure la réalité observée et désoriente le spectateur dans sa perception de cette réalité.

Cependant une première question concerne la vie mystérieuse qui semble animer la statue de Vénus. Dans le cadre du mouvement romantique allemand, elle s'intègre dans les conceptions sur la survie des dieux antiques. *Vie* doit être pris ici dans le sens fort du terme et s'oppose donc à *mort*. Quand les auteurs romantiques parlent de la *vie* des dieux antiques, il est souvent malaisé de discerner s'ils s'expriment en termes poétiques et imagés ou s'ils communiquent réellement leur conviction et leur croyance. Henri Heine donne à une de ses oeuvres le titre *Les dieux en exil* ; il y affirme : *Non, ces dernières (à savoir les anciennes divinités) ne sont point de simples spectres ! Car, comme je l'ai proclamé plus d'une fois, ces dieux ne sont pas morts ; ce sont des êtres incréés, immortels, qui, après le triomphe du Christ, ont été forcés de se retirer dans les ténèbres souterraines* ²³. Heine se situe ici dans les traditions classiques de Goethe (*Die Braut von Korinth*) et Schiller (*Die Götter Griechenlands*), traditions qui rendent le christianisme responsable de l'oppression du sensuel. À l'ascèse chrétienne, symbolisée par le Dieu sur la croix, ils opposent la joie de vivre de l'antique Grèce et l'épanouissement de l'homme complet, non amputé de sa dimension sensuelle. Heine cite lui-même une des sources pour les légendes qu'il raconte au sujet des dieux en exil. C'est le *Mons Veneris* de Heinrich Kornmann, paru à Francfort s.M. en 1614. Dans le 10^e chapitre de cette oeuvre, il est question de l'éternel retour de Vénus, voulue par Dieu selon l'auteur ²⁴. La Vénus de

22. Joseph VON EICHENDORFF, *La Statue de marbre*. Traduit par Rémy Lauroeillard, in *Romantiques allemands* II. Introduction par Erika Tunner. Notices et notes par Jean-Claude Schneider, Paris, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 927 s.

23. Heinrich HEINE, *Säkularausgabe - Werke - Briefwechsel - Lebenszeugnisse*. Hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Band 17 *De l'Allemagne* II. Bearbeitet von Jean-René Serré, Akademie-Verlag - Berlin, Editions du CNRS - Paris, 1978, p. 119.

24. Cfr Walter PABST, *Venus und die missverstandene Dido. Literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges*, Hamburg, 1955 (Hamburger Romanistische Studien), p. 14.

La Statue de marbre est elle aussi damnée à un éternel retour, même si celui-ci ne correspond en rien à la volonté divine : *On prétend aussi que l'esprit de la belle déesse païenne n'a pas trouvé de repos. Le souvenir des joies terrestres l'arrache chaque printemps à l'effrayant silence du tombeau. Elle tente alors d'exercer à nouveau son ancienne séduction sur les âmes insouciantes des jeunes gens par l'effet de mirages diaboliques*²⁵. Là où pour Heine les attraits de Vénus sont autant de promesses de libération par ce que l'époque appelait l'« émancipation de la chair », Eichendorff voit sombrer les victimes de sa tentation dans la mélancolie et la folie. Aux yeux des deux auteurs Vénus et ses charmes ont été refoulés du monde actuel par la volonté du christianisme. Un témoignage remarquable sur la survivance des dieux antiques se trouve également dans la nouvelle *Les Héritiers du Majorat* d'Achim von Arnim. Le personnage principal qui jouit du don de voyance s'y exclame : *Toute croyance qui est l'objet de foi, vient de Dieu et elle est vraie, et, je vous le jure, même les dieux païens, en qui nous ne voyons à présent que de risibles ornements, sont encore vivants aujourd'hui. Bien sûr, ils n'ont plus leur antique puissance, mais ils agissent tout de même plus que les hommes ordinaires et je ne voudrais dire de mal d'aucun d'eux. Je les ai tous vus avec ma seconde paire d'yeux. Je leur ai même parlé*²⁶.

La rupture avec la tradition du jardin classique où les statues des dieux figurent comme « risibles ornements » est nette ; les divinités antiques retrouvent leur nouvelle vie dans les visions et les rêves. La survie des dieux antiques — et tout particulièrement de Vénus — se présente ainsi sous un double aspect. Leur vie est celle des spectres et fantômes tels qu'ils se trouvent dans les croyances et les superstitions. La Vénus dont la statue se réanime pour exercer de nouveau ses pouvoirs de séduction n'est pas issue de la mythologie grecque, mais bien des légendes et nouvelles médiévales, comme on peut le lire dans la magistrale étude de Walter Pabst. L'auteur cite deux conditions préalables pour que puissent naître de tels récits : les dieux antiques doivent rester présents dans la mémoire collective en tant que dieux détrônés²⁷ ; en plus ils doivent avoir subi un processus de démonisation.²⁸ Pabst souligne également²⁹ que la représentation d'une Vénus qui se réanime à certains moments est celle d'une déesse dégradée qui agit par jalousie ou par vengeance. Son aspect *chrétien* réside justement dans le fait qu'elle n'exerce plus son règne sur terre, mais qu'elle surgit — souvent des ténèbres souterraines —, ressuscite et se réanime à des moments privilégiés. C'est une étrangère qui fait irruption

25. EICHENDORFF, *op. cit.*, p. 953.

26. Achim VON ARNIM, *Les Héritiers du Majorat*. Traduction par Henri Thomas, in *Romantiques allemands* II, *op. cit.*, p. 772-773.

27. Walter PABST, *op. cit.*, p. 8.

28. *Ibidem*, p. 10.

29. *Ibidem*, p. 115 s.

dans le monde actuel. Et pour surprendre l'homme sur qui elle a jeté son dévolu, elle manifeste sa présence à des heures où ses victimes sont les plus vulnérables. Voilà le second aspect de la survie de Vénus à l'époque *moderne* des romantiques. Détrônée sur terre, chassée de sa surface et de la vie diurne, elle est également refoulée dans les consciences pour rester présente dans l'irrationnel et l'inconscient, d'où elle suscite rêves, désirs et fantasmes. L'instant où la statue de Vénus se réanime est également celui de la plus grande proximité possible entre le conscient et l'inconscient, celui où l'homme tout entier risque de se faire happer et dévorer par des forces incontrôlables. Une telle *intériorisation* des données mythologiques est impensable dans des époques antérieures.

LA STATUE DE VÉNUS : LÉGENDES ANCIENNES ET HISTOIRES MODERNES

Dans la littérature des romantiques allemands, le motif de la statue de Vénus se rencontre dans des poèmes et dans des textes narratifs. Dans les deux cas, il prend les allures d'une narration, d'un événement relaté, centré dans la plupart des cas sur le spectacle fascinant d'une statue qui s'anime ou semble devenir vivante. D'une façon directe ou indirecte presque tous ces textes se rattachent au fameux thème des fiançailles ou du mariage avec une statue, répandu largement dans la littérature mondiale à partir du 12^e siècle et dont la *Vénus d'Ille* de Mérimée sera une des illustrations les plus connues. La plus célèbre parmi les versions médiévales est celle rapportée par Guillaume de Malmesbury dans ses *De Gestis Regum Anglorum Libri Quinque* (terminés en 1124-1125). Elle raconte l'histoire d'un jeune homme qui, le jour de son mariage, place son anneau au doigt d'une statue de Vénus pendant qu'il joue à la paume avec des convives. Voulant reprendre son bien, il doit constater que le doigt de la statue s'était recourbé, l'empêchant de reprendre l'anneau. Quand il revient sur les lieux pendant la nuit, la bague a disparu. Dans le lit nuptial Vénus s'interpose entre lui et son épouse et l'empêche de consommer le mariage. Il faudra tout le savoir du prêtre et magicien Palumbus pour la contraindre à rendre l'anneau. Depuis lors aucun obstacle ne s'oppose à l'union des époux. Heine raconte l'histoire dans *Les dieux en exil* en citant le *Mons Veneris* de Kornmann comme sa source. Wilhelm von Eichendorff, le frère aîné de Joseph, reprend le motif avec quelques variantes dans son poème *Die zauberische Venus* (1816). Joseph von Eichendorff écrit le récit en vers *Julian* (1853) dans lequel l'empereur Julien l'Apostat se fiance avec une statue de Vénus en lui glissant au doigt une bague richement ornée de rubis. Désormais une femme mystérieuse — en qui il reconnaît la statue — le guide de victoire en victoire. « Fausta » — comme elle se fait appeler maintenant — soutient activement la réintroduction du culte des anciens

dieux païens décidée par Julien. Tout le monde succombe à ses charmes et « personne ne remarque le regard de marbre ». Le motif de l'anneau glissé au doigt de Vénus et des fiançailles avec la statue présente de très nombreuses ramifications dans toute la littérature européenne³⁰. Je me limite donc à quelques données essentielles. A cause de la démonisation de Vénus l'union avec elle est fréquemment assimilée à un pacte avec le diable. Ou bien Vénus n'est autre que le diable qui prend les apparences d'une femme séduisante ; cette vieille tradition fut remise à la mode par Jacques Cazotte et son *Diabole Amoureux* (1772). Identifiée quelquefois au démon de la luxure, Vénus peut emprunter les traits d'une bien-aimée défunte (Johann August Apel, *Der Brautring*, 1812) ou — comme réminiscence du mythe de Pygmalion — ceux d'une femme représentée sur un tableau (E.T.A. Hoffmann, *Les élixirs du diable*, 1815, où le motif de l'anneau est remplacé par celui de l'élixir). Si des enfants naissent de telles unions (comme chez Hoffmann) ou sont engendrés par ceux qui sont possédés par le démon de Vénus (comme dans les *Romances du rosaire* de Brentano), ils portent le péché comme charge héréditaire, et cela parfois pendant des générations entières. Les lieux où se déroule l'action de ces histoires se situent en général en Italie, tout particulièrement Rome, la Campagne Romaine et la Toscane³¹. Dans les sources médiévales déjà, la diablesse Vénus s'entoure d'artifices comme de somptueux palais et jardins et de tout un décorum pour rehausser l'effet de sa séduction. Ceux qui y résistent voient finalement s'écrouler tout ce monde de mirages diaboliques. Une scène qui est déjà décrite dans le *Huon d'Auvergne*, poème français du 14^e siècle³² se retrouve dans *La Statue de marbre* d'Eichendorff. Le jeune Florio, qu'une prière préserve de succomber à la tentation, assiste à d'étranges métamorphoses :
dame Vénus blémissait à vue d'œil.

*Alors un émoi mortel saisit le jeune homme. Car les hautes fleurs dans les vases commençaient à s'enrouler effroyablement les unes aux autres comme des serpents maculés de sang qui se cabrent. Tous les chevaliers des tapisseries ressemblèrent d'un coup à Florio et le regardèrent avec un ricanement haineux [...] L'épouvante s'empara de tous ses sens, il se rua hagard hors de la pièce et traversa les salles et les galeries désertes dont les dalles sonnaient sous ses pas*³³.

Dans *Les dieux en exil*, Heine raconte une histoire toute semblable, sans doute inspirée d'Eichendorff. Là aussi, le jeune chevalier s'enfuit *le visage pâle et décomposé*³⁴. Quant aux malheureux qui ont cédé à la tentation,

30. L'étude citée de Walter PABST en contient l'inventaire le plus riche. Pour le romantisme allemand, il faut aussi mentionner Robert MÜHLHER, *Der Venusring. Zur Geschichte eines romantischen Motivs*, in *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 17 (1957) p. 50-62.

31. Cfr PABST, *op. cit.*, p. 134.

32. *Ibidem*, p. 71.

33. EICHENDORFF, *La Statue de marbre*, *op. cit.*, p. 949.

34. HEINE, *Les dieux en exil*, *op. cit.*, p. 116.

ils semblent frappés d'une espèce de folie mélancolique : *Ces victimes, séparées de la vie sans être en retour accueillies dans la paix de la mort, errent, ballotées entre les folles voluptés et les remords affreux, perdus de corps et d'âme et se consomment dans les illusions les plus épouvantables*³⁵. Dans la nouvelle *Vénus à Rome* de Willibald Alexis, le corps du fiancé de Vénus, Theodor Savelli, gît dans la Rome actuelle dans une raideur mortelle, tandis que l'âme erre dans la Rome antique.

À côté de ces exemples où les poètes modernes ont puisé dans la matière des vieilles légendes ou s'en sont inspirés librement, il existe aussi des versions démythifiées ou inventées de toutes pièces dans le mode du rêve ou de l'hallucination. Les romantiques allemands — à l'instar de leurs collègues britanniques — sont en effet à l'affût des légendes qui prennent à leurs yeux la valeur de mythes. Cependant, comme cela arrive à tous les poètes *modernes*, le mythe éclate fréquemment sous leurs mains, c'est-à-dire qu'ils ne se sentent plus liés aux données objectives du récit mythique. Ils le métamorphosent au gré de leurs associations subjectives, ils adoptent une attitude créatrice et transformatrice à l'égard de leurs sources, ceci à un degré tel qu'il devient parfois difficile à dire si telle histoire peut encore être considérée comme variante de telle légende. Les quelques exemples cités ici me semblent néanmoins issus du même mythe. Dans la première des *Nuits florentines* (*Florentinische Nächte*), Heine fait raconter à sa figure principale, Maximilien, un épisode survenu dans sa puberté dans le vieux jardin de sa mère. Durant la nuit, il se lève pour aller embrasser une statue de Vénus tombée de son socle : *mon coeur battit comme si je voulais commettre un assassinat, et finalement j'embrassai la belle déesse avec une ardeur* (*Inbrunst*), *une tendresse, un désespoir comme je n'ai jamais plus embrassé dans cette vie*. Un sentiment d'horreur mêlé de douceur le traverse quand la froideur des lèvres de marbre touche sa bouche. Il n'est pas sans intérêt de noter que Maximilien, en racontant cette histoire à Maria, gravement atteinte de tuberculose, fait lui-même le rapprochement entre la statue de marbre blanc et la malade³⁶.

C'est sans doute dans l'oeuvre de Joseph von Eichendorff que le motif des statues de marbre qui se métamorphosent en êtres vivants se rencontre le plus fréquemment. Je me limite ici à deux exemples qui illustrent sa façon très libre et personnelle de traiter le mythe. Dans le poème *Der alte Garten* (*Le vieux jardin*), une présence féminine mystérieuse hante le jardin de son enfance (*car père et mère sont morts depuis longtemps*). Elle semble endormie en tenant un luth dans sa main ; quand le soir tombe, elle touche doucement les cordes et un son merveilleux remplit le jardin pendant toute

35. EICHENDORFF, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 953.

36. Heinrich HEINE'S, *Sämtliche Werke. Rechtmäßige Original-Ausgabe. Vierter Band. Novellistische Fragmente*, Hamburg, 1861, p. 195.

la nuit³⁷. Dans ses souvenirs de jeunesse, Eichendorff se rappelle d'un épisode vécu dans les jardins du château de Tost. Dans la chaleur du midi tout y semblait *comme enchanté et pétrifié, les statues, les étranges plate-bandes et les grottes, quand subitement, au tournant d'un chemin, je vis une fée endormie, penchée sur une cithare — c'était de nouveau la muse — je frissonnais*³⁸.

Le récit *Viel Lärmen um Nichts (Beaucoup de bruit pour rien)*, issu du roman *Die Glücksritter* du même Eichendorff offre une des versions les plus stupéfiantes du motif. Le prince Romano y rêve que nuitamment, sous la lumière blême de la lune (*comme si le monde était mort*) il entre par le portail d'un vieux jardin où gît un serviteur *étendu comme un mort*. Les statues de dieux, endormis sur leurs socles, entourent un étang. Parmi les arbres, il discerne une femme en qui il croit reconnaître celle qu'il a aimé depuis toujours. Quand il l'a atteinte et touche sa main, il voit avec horreur que c'est lui-même qu'il tient par la main. Son double commence à le caresser ; le prince fuit le jardin. Il lui semble entendre derrière lui le rire répugnant des statues de marbre³⁹.

Pour en terminer avec cette série d'exemples, il faut mentionner un extrait du roman *Godwi* de Brentano, extrait qui selon certains spécialistes aurait inspiré Eichendorff. Dans un long poème intitulé *Szene aus meinen Kinderjahren (Scène de ma vie d'enfance)* le narrateur fait part du dégoût de la vie qu'il ressentait à cette époque. A la tombée de la nuit, il se sent attiré comme par magie vers une statue de marbre près d'un étang. Elle représente une femme tenant un enfant dans ses bras : comme l'indique le titre du roman (*Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*), il s'agit de la mère du narrateur. L'image de pierre semble animée d'un désir désespéré de vivre ; tantôt elle désire rejoindre son reflet dans les eaux mouvantes, tantôt elle semble attendre que le garçon lui donne vie en l'étreignant. Celui-ci tombe dans l'étang et doit sa vie à un ami qui a entendu le bruit de la chute. Comme souvenir, il reste au garçon un sentiment de profond bonheur qui combla « tous les souhaits et tout désir (Sehnsucht) »⁴⁰.

LE VIEUX JARDIN

Le cadre approprié pour la statue de Vénus est un vieux jardin ; certains textes — spécialement ceux de Eichendorff — lui associent un vieux château. Le terme « vieux » désigne en premier lieu l'état d'abandon

37. Joseph Freiherr VON EICHENDORFF, *Werke und Schriften*. Herausgegeben von Gerhard Baumann in Verbindung mit Siegfried Grosse. Stuttgart, 3e éd. 1978, vol. II, p. 343.

38. *Ibidem*, vol. II, p. 1077.

39. *Ibidem*, vol. II, p. 460-61.

40. Clemens BRENTANO, *Werke*. Zweiter Band. Herausgegeben von Friedhelm Kemp, München, 1963, p. 146.

au moment où l'écrivain en parle. Dans le poème *Le vieux jardin* de Eichendorff, pivoines et couronnes impériales continuent à pousser longtemps après la mort du père et de la mère qui les cultivaient. La première des *Nuits florentines* de Heine dépeint un jardin qui offre une *image désolante la destruction*, dont les grands arbres sont en partie mutilés ou tombés par terre. Ici et là le spectateur peut reconnaître le tracé des anciennes allées, et la plupart des statues ont perdu leur tête ou du moins leur nez⁴¹. La description de Heine correspond d'ailleurs à ce que fut fréquemment la situation réelle. Quant au prestigieux palais de Vénus dans *La Statue de marbre* où Florio a failli perdre son âme, il en reste bien peu de choses à la lumière du jour : *De vieux murs ruinés gisaient là au sein d'une immense solitude, des colonnes à demi enfouies sous la terre et des pierres artistement sculptées que recouvraient un luxuriant feuillis de lianes vertes, de fourrés et de fleurs et de hautes herbes folles*⁴². Un vieux jardin signifie également un jardin de type français (ou italien) comme ces auteurs en avaient tous connu dans leur enfance. Dans le cas de Eichendorff les spécialistes sont même parvenus à localiser ces souvenirs. Ainsi les statues évoquées chez Eichendorff renvoient en partie au château de Tost. Heine mentionne les haies de taxus qui bordent les anciennes allées. Les couronnes impériales et pivoines citées dans *Le vieux jardin* de Eichendorff ornaient effectivement les plate-bandes de parterres, comme nous l'apprend l'auteur anonyme (qui n'est autre qu'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville) du traité *La Théorie et la Pratique du Jardinage* (1709, p. 301 ss), oeuvre dont l'autorité fut unanimement reconnue dans son temps. Pardonnons au poète la hardiesse de sa vision qui place la couronne impériale à côté des pivoines : la première est en effet une fleur de printemps tandis que les secondes fleurissent en été. Dans le même texte les jets d'eau jaillissant d'une fontaine évoquent *le bon vieux temps*. Fontaines et plans d'eau dont l'usage est tellement caractéristique du jardin formel – qu'il soit de type italien ou français – se rencontrent également dans *La Statue de marbre*.

Quand Florio pénètre dans le jardin de Vénus *de hautes futaies de hêtres l'accueillirent de leurs ombres solennelles. Ça et là voletaient des oiseaux dorés, tels des pétales portés par le vent. Et de grandes fleurs étranges, comme Florio n'en avait jamais vu, balançaient en rêvant leurs corolles jaunes et rouges à la brise. D'innombrables jets d'eau jouaient avec des boules dorées, monotone clapotis au sein de la grande solitude. Entre les arbres on voyait resplendir au loin un fastueux palais avec ses hautes colonnes élancées*⁴³

Un peu plus loin dans le texte, le lecteur deviendra le témoin d'une fête de cour dans ce même jardin. L'ambiance qui y règne est celle des

41. Heinrich HEINE'S, *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 192.

42. EICHENDORFF, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 951.

43. *Ibidem*, p. 931.

XVI^e et XVII^e siècles : *De nombreux seigneurs et dames se promenaient entre les rosiers et les jeux d'eau en devisant aimablement. Des pages richement parés offraient du vin, des oranges et d'autres fruits dissimulés sous les fleurs dans des coupes d'argent*⁴⁴.

Si les somptueuses allées et hautes futaies — tout comme les statues de divinités antiques — sont des éléments typiques du jardin italien et français, la présence d'un portail — mentionné dans *La Statue de marbre* et les *Nuits florentines* — en est un autre. Le jardin anglais se présente en effet comme uni à la nature environnante et renonce aux murs et autres clôtures. *He leaped the fence and saw, that all nature was a garden*, dira Horace Walpole de William Kent⁴⁵. Pour l'amateur du jardin anglais, garnir le portail de l'écusson du maître des lieux, comme c'est le cas chez Heine, relève carrément du mauvais goût ; le temple de la Nature est profané par les marques des rangs sociaux. Chez les auteurs romantiques le portail du jardin a cependant une fonction hautement symbolique : il désigne le hortus conclusus comme espace clos de la rêverie, de l'enchantement et de l'intériorité pure. À ce titre, il s'apparente au motif des cygnes décrivant, *en silence, leurs cercles uniformes autour de la statue*⁴⁶. La même image revient dans *Beaucoup de bruit pour rien*, symbole de l'homme absorbé dans le circuit fermé de sa contemplation narcissique. Le caractère nocturne et solitaire de l'expérience dans les textes cités fait également partie de ses aspects « modernes » (c'est-à-dire romantiques), même si chez Eichendorff l'heure de Pan, le midi et la torpeur qu'il fait régner peut causer des effets semblables. Quant aux *nombreux seigneurs et dames* qui se promènent dans le parc, ils ne sont que des spectres.

LOCUS AMOENUS

Jusqu'à la montée des courants irrationalistes vers le milieu du XVIII^e siècle, l'art d'écrire se définissait essentiellement par les règles de la rhétorique et de la poétique. Ainsi le poète, en décrivant des jardins et des parcs se conformait en règle générale aux données définies par le topos (lieu commun, schéma) du locus amoenus. Ernst Robert Curtius, qui fut le premier à discerner ce schéma, considère qu'il fournit les éléments essentiels de toute description littéraire de la nature entre l'époque des empereurs romains et le XVI^e siècle. Dans son équipement le plus modeste, il comprend un arbre (ou plusieurs arbres) qui fournit de l'ombre, un pré, une source ou un ruisseau. Il est fréquemment embelli par le chant des oiseaux et des fleurs ainsi qu'un petit vent frais et doux⁴⁷. Vers 1175, Matthieu de Vendôme

44. Id., p. 945.

45. Horace WALPOLE, *On Modern Gardening*, 1785.

46. EICHENDORFF, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 928.

47. Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 3e édition, Bern et München, 1961, p. 202.

connut un succès considérable avec sa *Descriptio loci*. Il y conseilla d'énumérer les charmes produits par les divers éléments du locus amoenus qui sont pour lui flos, herba, arbor, fructus, avis, rivus, aura :

*Sensus quinque loci praedicti gratia pascit,
Si collative quaeque notata notes.
Unda juvat tactum, gustum sapor, auris amica
Est volucris, visus gratia, naris odor*⁴⁸.

D'autre part, des liens entre le locus amoenus et l'amour comblé existent depuis l'antiquité, tout comme le lieu de séjour de la déesse Vénus et de son fils Amour sont décrits avec tous les ingrédients du locus amoenus, en énumérant tous les délices qu'il peut procurer. Dans de nombreuses allégories du moyen-âge la déesse Amour réside dans un jardin enchanté au centre duquel se trouve un somptueux palais. Le jardin des délices fait fonction d'appât, puisque ses attraits sensuels préludent de manière prometteuse aux plaisirs de l'amour et sa végétation opulente en annonce l'intensité. Cette symbolique érotique du locus amoenus constitue une constante dans la littérature européenne depuis l'antiquité jusqu'à la littérature bucolique et pastorale de la Renaissance et du XVII^e siècle⁴⁹.

Pour le poète romantique qu'est Eichendorff, le recours à de tels schémas n'a plus rien de contraignant. Il est cependant tout aussi manifeste que la tradition du locus amoenus reste vivante dans ses oeuvres. Les deux descriptions du jardin de Vénus dans *La Statue de marbre* en constituent un témoignage. La première contient tous les éléments du vieux topos.

*A ce moment, Florio parvint à l'improviste devant une grille. A travers les jolis barreaux dorés on découvrait un parc, vaste et somptueux. Des effluves embaumés s'en exhalaient, qui vinrent rafraîchir le promeneur fatigué [...] De hautes futaies de hêtres l'accueillirent de leurs ombres solennelles. Ca et là voletaient des oiseaux dorés [...] Et de grandes fleurs étranges, comme Florio n'en avait jamais vu, balançaient en rêvant leurs corolles jaunes et rouges à la brise. D'innombrables jets d'eau jouaient avec des boules dorées [...] Entre les arbres, on voyait resplendir au loin un fastueux palais avec ses hautes colonnes élancées*⁵⁰.

Dans la seconde description, Vénus étale en une savante gradation tous les artifices de son art de séduire, en utilisant son pouvoir sur la nature et son ascendant sur sa suite.

Elle avait ôté son vêtement de chasse. Une draperie bleu ciel, retenue par une ceinture d'une merveilleuse élégance, enveloppait ses membres harmonieux.

48. D'après Rainer GRUENTER, *Das wunnerliche tal*, in *Euphorion*, 55 (1961), p. 355.

49. Cfr Klaus GARBER, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln/Wien, 1974, en particulier le chapitre *Der locus amoenus als Ort erfüllter Liebe und der Geliebten*, p. 173-199.

50. EICHENDORFF, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 931.

Une jeune fille, agenouillée à côté d'elle, lui présentait un miroir richement encadré, tandis que d'autres étaient occupées à parer de roses leur charmante maîtresse. A ses pieds, de jeunes femmes allongées en cercle sur le gazon chantaient à voix alternées. Elles s'accompagnaient au luth et exprimaient tantôt la contagieuse gaieté, tantôt la plainte légère. On eût dit des rossignols qui se répondent par les tièdes nuits d'été.

Dans le parc, ce n'étaient que frémissements et frissons [...] Plus loin, dans les profondeurs du parc, de gracieuses jeunes filles s'éveillaient aux accents de luth et aux rayons du couchant qui s'en allaient glisser sur des immenses parterres⁵¹.

Le jardin décrit par Heine dans la première des *Nuits florentines* se présente comme un locus amoenus dévasté : ses arbres, mutilés ou cassés, sont envahis de plantes grimpantes ; le tracé des allées a disparu en grande partie, les statues ont perdu leur tête ; la moitié inférieure du corps de Diane est couverte de lierre ; de mauvaises herbes malodorantes poussent dans la corne de la déesse de l'abondance ; la statue de Vénus est tombée de son socle. Dans cet état de dégradation il faut sans doute voir l'expression de la défaite du paganisme face au christianisme.

L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

On l'a vu : La statue de Vénus et le vieux jardin forment un tout indissociable (sans que pour autant le motif du vieux jardin doive être traité *in extenso* dans chaque texte). On peut dire que le vieux jardin est le monde de Vénus, l'espace où elle réside ; on peut dire aussi que Vénus est l'âme et la quintessence du jardin. D'autre part Vénus n'est plus la traduction d'un concept, comme ce fut le cas dans la conception très rationalisée de la mythologie du XVI^e à la moitié du XVIII^e siècle. Elle incarne au contraire une force vivante et agissante en chacun. Ceci permet le recours à la catégorie freudienne de *l'inquiétante étrangeté* (*das Unheimliche*) pour cerner de plus près l'effet psychologique que veulent atteindre Eichendorff et les autres poètes dont il est question ici (L'essai *Das Unheimliche* date de 1919 et a été traduit dans les *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, 1971. Nous citons d'après cette traduction). Cette piste fut déjà indiquée par Walter Pabst⁵². En nous basant surtout sur *La Statue de marbre*, nous pensons pouvoir également éclairer les expériences relatées dans les autres textes cités que nous considérons – à l'exception de celui de Brentano – comme des variantes d'un seul prototype. Selon Freud, l'inquiétante étrangeté est apparentée au concept d'effroi, de peur, d'angoisse ; elle est en plus *de l'effrayant qui se rattache aux choses connues*

51. Id., p. 945.

52. *Venus und die mißverstandene Dido*, op. cit., p. 11.

depuis longtemps et de tout temps familières⁵³ – l'aliénation qu'exprime l'inquiétante étrangeté étant due -selon l'hypothèse de Freud – au procès de refoulement. À l'instar d'E. Jentsch, sur qui il se base partiellement, Freud considère comme étant un cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé », et il (Jentsch) en appelle à l'impression que produisent les figures de cire, les poupées savantes et les automates⁵⁴. Freud souligne par ailleurs qu'à la crainte infantile de voir s'animer les poupées pourrait correspondre un désir ou une croyance tout aussi infantiles. Il arrive qu'on entende une patiente raconter qu'âgée de huit ans déjà, elle était convaincue encore qu'en regardant ses poupées d'une manière particulièrement pénétrante, celles-ci allaient devenir vivantes⁵⁵. Le sentiment est également provoqué par ce qui trouble une personne dans le sentiment de son propre moi, ou met le moi étranger à la place du sien propre (redoublement du moi, scission du moi, substitution du moi, le thème du double sous ses différents aspects...)⁵⁶. Une autre forme de l'inquiétante étrangeté se manifeste quand les croyances primitives et dépassées semblent de nouveau se vérifier ; nous voyons ici le rapport avec l'ancienne foi en Vénus.

Dans la plupart des textes évoqués par nous l'expérience de l'inquiétante étrangeté est liée au fait que la statue de pierre s'anime et que ce qui semblait mort et enfoui dans un passé très lointain (à savoir la déesse Vénus) fait irruption dans le monde actuel. Pour être tout à fait précis, il faudrait dire que la réanimation cause en un premier temps l'émerveillement ; le sentiment d'inquiétante étrangeté accompagne un doute qui se manifeste dans une seconde phase et qui porte sur la question si le spectateur se trouve bien en face de la statue ou d'un être animé. Freud lie l'expérience de l'inquiétante étrangeté aux choses familières et connues depuis longtemps. Nos poètes font de même : le jardin évoqué dans la première des *Nuits florentines* est celui de la mère de Maximilien et le *Vieux jardin* d'Eichendorff se rattache tellement au souvenir du père et de la mère que les fleurs qui continuent à y pousser semblent toutes esseulées après leur décès. Plus étrange, plus inquiétante encore est la (fausse) impression de familiarité que ressent Florio au contact de Vénus dans *La Statue de marbre* ; le sentiment d'avoir connu cette femme depuis sa prime jeunesse et d'en avoir ensuite perdu le souvenir le hante à chaque rencontre avec la statue et la femme vivante qui est sa métamorphose. Son image semble éveiller en lui une partie essentielle, longtemps enfouie, de son identité ; elle lui apparaît comme l'unique vers qui il a toujours aspiré de

53. FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 165.

54. *Ibidem*, p. 175.

55. *Ibidem*, p. 184.

56. *Ibidem*, p. 185.

toutes les forces de son être, et qu'il retrouve maintenant après avoir perdu son image dans sa mémoire. La solution de l'énigme est simple et prosaïque : l'être avec lequel Florio partage tout et qui semble être créé pour lui seul n'est autre que lui-même. Vénus elle-même le met d'ailleurs en garde : *chacun croit m'avoir déjà vue, car mon image hante tous les rêves d'adolescents*⁵⁷. Rien n'y fait : ce n'est pas un hasard si l'illusoire communication avec le tout aussi illusoire moi perdu s'établit à travers l'image spéculaire reflétée dans l'eau de l'étang : *Il lui semblait voir passer, au-dessus de lui, le flot des jours avec ses vagues légères et limpides, tandis qu'au-dessous s'étendait le jardin, prisonnier d'un charme, engourdi dans les songes du passé*⁵⁸. Ce n'est certes pas un hasard, si chez Joseph von Eichendorff — comme dans le poème *Die zauberische Venus* (Vénus la sorcière) de son frère Wilhelm -, la statue de Vénus s'anime dans une première phase à travers les reflets qu'elle jette dans l'eau et qu'elle soit ainsi perçue par le regard penché de celui qui s'y miroite lui-même : *La déesse semblait émerger des flots, et contempler, grisée, le reflet de sa propre beauté dans ce miroir enivré, parmi les étoiles doucement écloses au fond de l'ondée*⁵⁹. La tentation suggérée par le miroir consiste en une promesse illusoire d'identité où le propre passé deviendrait totalement transparent et recevrait en même temps sens et direction par l'image de l'être prétendument aimé depuis toujours. En fait l'état de contemplation narcissique rend celui qui s'y abandonne prisonnier de ses *songes du passé* ; du moins implique-t-il l'absence du monde réel ; la séparation de l'âme et du corps (dont parle la *Vénus à Rome* d'Alexis) en est la forme la plus extrême. S'esseuler dans le passé ou dans l'absence : cela fait partie des dangers qu'encourent ceux qui ont élu domicile dans les jardins du rêve et de l'âme que sont devenus à l'âge romantique les jardins de Vénus.

Chez Eichendorff l'expérience de l'inquiétante étrangeté paraît comme choc salutaire face à cette menace ; quand le miroir renvoie la face de la Méduse et que les jardins se désagrègent, quand les *doubles* prennent à la lettre les déclarations d'amour que l'on vient de leur faire et y répondent par des caresses, il reste aux Florios et autres Romanos le temps de revenir sur leurs pas et quitter l'univers clos de leurs rêves narcissiques. Il faut d'ailleurs noter que le portail du jardin de Vénus reste toujours ouvert ...pour ceux qui décident de s'enfuir⁶⁰.

57. EICHENDORFF, *La Statue de marbre*, op. cit., p. 947.

58. *Ibidem*, p. 931.

59. *Ibidem*, p. 928.

60. Y séjourner signifie céder à une tentation et non pas souffrir d'une pathologie ou être la victime d'un quelconque déterminisme. Le jeune Florio dans *La Statue de marbre* est sauvé du danger par sa foi chrétienne ; car aux yeux du romantique chrétien Eichendorff, Vénus réside dans les couches archaïques de nos âmes ; vaincue par Marie qui l'a détrônée et pris sa place dans l'histoire de l'humanité, elle tente de faire revaloir ses anciens droits à chaque printemps. Le prince Romano dans son rêve parvient à échapper aux caresses de son double en fuyant

Il fut question ici de jardins dans l'imagination d'écrivains romantiques allemands, particulièrement de Joseph von Eichendorff. La représentation qu'ils s'en font est nourrie par les vieux jardins dans le style des XVII^e et XVIII^e siècles, richement décorés par des statues à sujet mythologique. Ils en font dans leurs écrits des jardins de l'âme et du rêve. Des dieux antiques comme Vénus s'y raniment et réacquièrent le pouvoir que le mythe leur accordait. Détrônés sur terre et dans le royaume du jour, ils exercent leur ascendant sur l'âme du solitaire. Pour ce faire, ils préfèrent agir la nuit ; leur terrain d'action se situe aux confins entre réalité et rêve, entre le conscient et l'inconscient. Pour attribuer ce pouvoir à la déesse Vénus, il fallait la démoniser, ce qui se fit en s'inspirant des légendes du moyen âge.

Ernst LEONARDY

Collège Érasme

Place Blaise Pascal, 1

B - 1348 LOUVAIN-LA-NEUVE

le vieux jardin. Quant à Maximilien dans les *Nuits florentines* qui fait cadeau de toute l'ardeur de son amour juvénile à une statue en pierre, il ne reverra jamais la statue de Vénus, même si son souvenir le hantera pendant quatre ans encore. Le cas décrit par Brentano est différent : la rencontre avec la mère défunte, enfermée pour ainsi dire dans la raideur et la froideur de la statue de marbre est déchirante et non pas horrifiante. Souffrant du *taedium vitae*, l'enfant suit l'appel d'amour émanant de la statue et la rejoint dans l'eau (l'accident de la chute ne servant que de prétexte). De ce séjour qui le plongea dans une nuit impénétrable, il garde le souvenir d'un bonheur extrême. Son réveil constitue pour lui *l'instant de la mort dans la vie*. Ce retour dans l'élément maternel de l'eau n'en est pas moins une mort symbolique suivie d'une résurrection et ressemble au sacrement du baptême.