

LE SENS DE LA DESTINEE CHEZ GERARD DE NERVAL

PAR

ALETTA MARIA SIENAERT

Dissertation submitted in partial fulfilment for the degree of Master of Arts in the department of French of the faculty of Arts at the University of Cape Town 1980.

The University of Cape Town has been given the right to reproduce this thesis in whole or in part. Any other use is held by the author.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma sincère gratitude envers le professeur M. Shackleton pour le soin particulier qu'il a mis à diriger ce travail.

Je remercie également mon mari pour son dévouement et pour sa longue patience.

I hereby declare that this work is the result of my own independent research, unless otherwise stated, and has never been submitted to any other university.

ABSTRACT

Gérard de Nerval (1808-1855), French author and poet, suffered his first mental breakdown in 1841. In spite of treatment in a private asylum, the last years of his life were spent on the verge of mental collapse.

The author's mental illness, however, did not impair his great literary output. In fact, his greatest works Les filles du feu and Chimères were written during this period. In our research, we set ourselves the goal of determining the way in which Nerval overcomes his destiny by the creation of literary works which are the antithesis of his mental disarray.

Our first chapter deals with the different ways Nerval's preoccupation with the - mostly fatal - forces of destiny manifests itself in his works.

In our second chapter we study the image of the archetypal woman in the writings of Nerval. We show that through this image the author struggles to overcome his mental illness by giving some positive meaning to his destiny.

In our third chapter we study 'The Dream' which, like the archetypal image of the woman, becomes an instrument of redemption in the hands of the poet. We distinguish the nocturnal dreams from the diurnal dream, and our study concentrates mainly on Aurélia which is the careful account of a series of dreams experienced by the author at the time of a mental breakdown.

Our fourth and last chapter deals with the theme and ideal of wholeness as represented by the image of the circle, an ideal which finds its full expression in the literary creation of the author. We

thus witness the transformation of the author's fate (his mental illness) into a meaningful destiny by means of his writings, the language of which is so pure and so lucid as to reflect the wholeness and perfection attained by its author. Our fourth chapter includes a study and analysis of this language of wholeness, which leads us to conclude that Gérard de Nerval, by means of his literary performance, succeeds in transforming his fatal illness into an instrument of redemption.

oooooOooooo

I N T R O D U C T I O N

Gérard de Nerval : un "rêveur en prose" (I,135) dont l'oeuvre à la fois obscure et précise ne cesse jamais de hanter son lecteur. Romantique, précurseur des Surréalistes, Gérard de Nerval accorde une importance capitale au rêve qui lui permet de "percer (....) ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible" (I,359). Et c'est justement ce rêve et ce mystère qui se dissimule^{mt} dans l'activité psychique nocturne qui ont focalisé notre attention sur Aurélia, récit où l'auteur note minutieusement ses rêves pour en faire l'histoire de ses diverses crises de démence.

Cette lecture approfondie d'Aurélia nous a fait remarquer une récurrence persistante de certains mots ou termes qui traduisent tous un fort sentiment de fatalité ou de prédestination chez l'auteur. Une fois conscients de cette répétition lexicale, nous l'avons recherchée pour voir se dessiner une véritable obsession de la part de Nerval avec le destin.

Nous nous sommes ensuite appliqués à voir s'il n'y avait pas de lien entre ce thème du destin et celui du rêve en étendant notre aperçu sur toute l'oeuvre de Gérard de Nerval. Non seulement sommes-nous tombés sur un rapport définitif qui se dessine entre ces deux thèmes, mais un troisième thème surgissait aussitôt pour se lier aux deux premiers — celui de la Femme. Car, comme nous voudrions le faire ressortir par notre étude, pratiquement chaque expérience onirique ou allusion au destin dans l'oeuvre est accompagnée d'une image de la Femme.

Notre premier chapitre voudrait relever la façon par laquelle le destin se manifeste dans l'oeuvre, et aussi comment cette préoccupation de l'auteur incarne toute sa lutte intérieure. Car une fois persuadé d'être face à face avec une force fatale qui risque de lui enlever son salut, l'auteur se force à donner un sens à sa destinée, à exploiter les données d'un destin pernicieux pour en faire les instruments de sa rédemption. Le deuxième chapitre étudie le thème de la Femme, toujours dans la perspective de voir s'accomplir une destinée choisie et recherchée, et le troisième chapitre celui du Rêve, où l'entrelacement du songe et du destin se précise davantage. Notre quatrième chapitre comporte une étude de l'aboutissement de la destinée nervalienne — cette création littéraire qui est, par la force des choses, le point de départ du lecteur.

Le thème de la Femme et celui du Rêve ne sont nullement les seuls à être impliqués dans l'accomplissement de la destinée nervalienne. L'unité fondamentale de l'oeuvre exige un réseau de thèmes et d'images qui s'entrelacent tous inextricablement. Le cadre de cette étude ne nous permet pourtant pas de les prendre tous en considération: Nous avons choisi le thème de la Femme et celui du Rêve parce qu'ils nous semblent absolument essentiels à une compréhension de l'oeuvre.

Si notre examen des thèmes n'est pas en soi original, notre angle de lecture tend à l'être, car si maints critiques de Gérard de Nerval nomment ou se réfèrent à la destinée tragique de l'auteur, aucun à notre connaissance n'a abordé l'oeuvre purement de ce point de vue-là.

Notre étude porte sur toute l'oeuvre de Gérard de Nerval. C'est-à-dire que nous nous référons aux récits en prose, à la poésie et aux correspondances pour cerner notre thème et pour étudier la tentative de Nerval de maîtriser les forces fatales qui risquent de le détourner d'une destinée salutaire. Mais notre sujet de recherche même nous oblige à insister le plus sur Aurélia, ce chef-d'oeuvre de poésie en prose, et sur la poésie des Chimères. C'est là en effet où se résout par excellence le drame de Nerval. Il y aura donc une convergence définitive surtout vers Aurélia, récit où la destinée nervalienne se réalise même au niveau narratif. Soulignons toutefois que l'oeuvre entière est impliquée dans la tentative de donner un sens au destin et que par nos références textuelles nous ne souhaitons nullement nier l'importance de certains récits ou contes non cités. Comprenons que l'oeuvre de notre auteur comporte un grand nombre de poèmes, de récits, de lettres, et que dans le cadre de cette étude nous ne pouvons pas accorder à tous la signification qu'ils mériteraient.

La bibliographie qui clôt notre thèse est celle des oeuvres qui ont été consultées pour nous permettre d'avoir une prise plus solide sur le complexe oeuvre-auteur.

A la fin de chaque chapitre se trouvent les références des oeuvres citées dans le chapitre même. Le chiffre arabe entre parenthèses qui apparaît dans le texte même de notre étude, se réfère donc à cette liste de notes bibliographiques à la fin du chapitre.

Mais précisons que notre recherche s'effectue surtout à travers l'oeuvre même de Gérard de Nerval. C'est pourquoi nous avons choisi l'édition assurée par deux nervaliens éminents, Jean Richer et Albert Béguin, qui

apparut en deux tomes dans la Bibliothèque de la Pleiade. Toutes les citations de l'oeuvre sont accompagnées dans notre étude d'un chiffre romain I ou II, ^{1e}référant au tome, et d'un chiffre arabe indiquant la pagination. Nous avons employé comme tome premier celui de 1966 édité chez Gallimard, et comme deuxième tome celui de 1961, du même éditeur.

Pour conclure, une précision terminologique : Nous préférons dans notre étude l'emploi du terme "destinée" à celui du "destin". Le Robert stipule au deuxième article du mot "destinée" que cela signifie le "destin particulier d'un être; ce à quoi il est destiné", tandis que le mot "destin" désigne plutôt "puissance qui, selon certaines croyances, fixerait de façon irrévocable le cours des événements." Nous choisissons donc "destinée" à cause de sa connotation personnelle, car la tâche que Nerval essaie de formuler et de réaliser est essentiellement personnelle. Sa lutte intérieure, quoique rejoignant l'aspiration de toute l'humanité grâce à sa nature archétypale, reste avant tout une quête intime qui se déroule au fond même de l'être.

PREMIER CHAPITRE

LES THEMES DU DESTIN ET DE LA DESTINEE

"O Dumas, il y a quelque fatalité
dans tout ce qui m'arrive..." (I, 813)

Une première lecture de l'oeuvre de Gérard de Nerval, même une lecture superficielle, fera remarquer au lecteur la fréquence avec laquelle reviennent des mots comme "fatalité", "hasard" ou "destin", et d'autres mots et termes dont le sens est analogue. Ce choix de vocabulaire semble indiquer un sentiment de prédestination qui se manifeste un peu partout dans la poésie et les récits de Nerval. Une lecture plus approfondie de l'oeuvre nervalienne révèle effectivement une véritable obsession de la part de l'auteur avec le destin en tant que force extérieure qui dirige le déroulement des événements.

Voyons de quelle façon se manifeste cette préoccupation de la prédestination dans l'oeuvre de l'auteur.

On discerne des mentions directes aussi bien que des allusions indirectes à la destinée ou à la fatalité dans le texte. Ainsi, chaque lecture de l'oeuvre nervalienne nous fait ressortir davantage des remarques de l'auteur comme "le hasard* m'a fait vivre à Vienne sous le régime de la censure" (I,162) Ou bien "Je ne vous vois qu'avec tout le monde; j'ai comme un fatal pressentiment"*(I,287). Le lecteur n'a pas à chercher des exemples de ce genre: l'oeuvre en abonde. En voici encore quelques-uns, pris au hasard dans le texte: "Eh bien! dis-je, c'est donc que le sort* voulait que je passasse là. Il m'était réservé d'influer sur sa bonne ou sa mauvaise fortune"(II,189); aussi: "Quant à Méhmed-Pacha, par un autre hasard* digne de s'appeler providence* pour moi et fatalité* pour mes adversaires, je l'avais rencontré à Paris dans plusieurs soirées"(II,276). Dans

* C'est nous qui soulignons.

cette dernière phrase, on voit que l'auteur expose la présence d'une force soit maléfique soit bénéfique qui décide du destin de l'homme.

Ainsi découvre-t-on partout dans l'oeuvre des indications du destin: "Cette histoire nous avait vivement impressionnés. La fatalité* y a introduit des circonstances telles que rien ne pouvait faire qu'elle eût un autre dénouement" (II,440). Ou encore, plus personnellement: "Quel remède y trouverais-tu? J'en vois un pour moi: c'est de continuer à vivre sur ce rivage d'Asie où le sort* m'a jeté ..." (II,336). Nerval y suggère la petitesse de l'homme devant la puissance du destin — on n'y peut rien; l'homme n'est qu'un jouet dans les mains d'un pouvoir déraisonnable et même absurde: "Ne faut-il pas croire à la fatalité* qui règle tout?" (II,339). On se souvient, en effet, de l'auteur qui conclut dans Voyage en Orient: "Mon ami, l'homme s'agite et Dieu le mène. Il était sans doute établi de toute éternité que je ne pourrais me marier ni en Egypte, ni en Syrie..." (II,432).

Une tendance à se rapporter à tout moment au destin se trouve non seulement chez le narrateur lui-même, mais aussi dans la bouche de ses personnages. Prenons l'exemple du calife Hakem (Voyage en Orient) qui dit à propos de sa soeur dont il est amoureux: "C'est l'épouse de mon âme divine, la vierge qui me fut destinée* des les premiers jours de la création" (II,363). Il proclame aussi ouvertement la puissance de la fatalité quand sa soeur ne le reconnaît pas dans l'asile des fous: "Il fallait que cela fût ainsi!" (II,38). Après la rencontre avec son double, Hakem commence à s'inquiéter de sa propre destinée: "Les événements tournent contre moi, (...) et ma volonté elle-même ne me défend plus" (II,394). A la fin de l'histoire de Hakem, le

*C'est nous qui soulignons

narrateur intervient pour souligner la prédestination qui soutient tout l'épisode. Il déplore "ce destin* qui condamne les prophètes, les réformateurs, les Messies, quels qu'ils soient, à la mort violente..." (II,39)

Tout homme est donc sujet à cette fatalité, dont l'existence est pour Nerval d'une importance capitale. "Fatalité ou providence, il semble que l'on voie paraître sous la trame uniforme de la vie certaine ligne tracée sur un patron invisible, et qui indique une route à suivre sous peine de s'égarer" (II,350). Le déploiement fatal des circonstances et des événements nous éclaire donc un chemin fixe et prédestiné à parcourir, "une route à suivre sous peine de s'égarer".

Cette force ne doit pas être contrariée. L'extrait suivant, où il s'agit de l'habitation des Turcs, en porte la preuve: "C'est une tente dressée sur un lieu de passage, un abri momentané, où l'homme ne doit pas tenter de lutter contre le destin* en éternisant sa trace..." (II,291).

Nous passons ainsi avec Nerval du personnel et du général à l'universel. Ce n'est pas, en effet, seulement l'homme qui est assujéti au pouvoir de la fatalité, mais tout l'univers. Spéculant sur l'histoire du monde dans Aurélia, il constate que la création "commençait par l'heureux accord des Puissances de la nature, qui formulaient et organisaient l'univers" (I,376)

L'omniprésence du destin n'est pourtant pas toujours évidente au lecteur. Il faut l'expérience conditionnée d'un Nerval pour la discerner dans le

*C'est nous qui soulignons.

moindre des événements: "Rien n'ajoute de force à un amour commençant comme ces circonstances inattendues qui, si peut importantes qu'elles soient*, semblent indiquer l'action de la destinée ..." (II,350).

Et finalement, voici encore quelques exemples de mention directe du destin, pris d'un seul passage dans Voyage en Orient et qui montrent la densité que ce thème peut atteindre par moments: "Je résume pour toi les changements qui se sont accumulés depuis quelques mois dans mes destinées errantes*" (II,422).

"Voyez-vous, (....), il y a dans cette affaire un enchaînement de fatalités*... " (II,422);

"... c'est la fatalité que me retient ici, vous le voyez bien!" (II,423).

Une autre façon directe de présenter le destin dans le texte se trouve dans l'image de l'Etoile. L'ancien art d'astrologie où, selon la définition du dictionnaire Robert dans l'article Etoile, "(un certain) astre (est) considéré comme exerçant une influence sur la destinée de quelqu'un", a rendu familière cette association d'étoile et de destin. Ainsi trouve-t-on partout dans l'oeuvre l'évocation du destin par l'image de l'étoile. Dans Corilla par exemple, Fabio nous parle de sa mauvaise étoile, et dans Voyage en Orient nous voyons que c'est la fatalité qui a voulu que "l'étoile de la pauvre Zeynab se rencontrât avec la mienne" (II,339).

L'image de l'Etoile évoque aussi l'idée d'un guide qui éclaire le chemin du destin. On se rappelle les trois Mages de l'Evangile: "... Et voici que l'étoile qu'ils avaient vue au Levant les précédait, jusqu'à ce

*C'est nous qui soulignons.

qu'elle vint se placer au-dessus de l'endroit où était l'enfant. A la vue de l'étoile, ils se réjouirent d'une très grande joie..." (I).

Chez Nerval l'image de l'Etoile, qui est liée inextricablement avec celle de la Femme, lui sert effectivement de guide dans la quête de soi et dans la recherche d'une destinée personnelle. Raccompagné un soir chez lui par un ami soucieux, l'auteur dit: "... je me mis à chercher dans le ciel une étoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée, je continuai ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin, et voulant apercevoir l'étoile jusqu'au moment où la mort devait me frapper" (I,362).

Notons aussi la force vitale de l'image de l'Etoile dans ce passage d'Aurélia où l'auteur, au fond du désespoir, contemple le suicide: "Les étoiles brillaient dans le firmament. Tout à coup il me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église. Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean" (I,397). La disparition des étoiles évoque donc dans l'esprit de l'auteur une catastrophe inévitable dont le monde entier sera la victime.

Telle apparaît aussi révélée dans la question suivante de l'auteur la force de l'image de l'Etoile, mais force elle-même guidée de l'extérieur: "... qui n'adorerait dans les astres du ciel les preuves mêmes de l'éternelle puissance, et dans leur marche régulière l'action vigilante d'un esprit caché?" (II,274).

D'autre part, le thème de la prédestination se réalise aussi de façon indirecte dans l'oeuvre de Nerval. Ainsi l'association de l'astre et de son emploi métaphorique dans le sens de "vedette" permet à Nerval de nous suggérer discrètement la présence du destin dans l'image de l'Etoile. Comme nous l'avons déjà noté plus haut, l'image de l'Etoile se lie inextricablement avec celle de la Femme, lien qui s'explique en partie par la connaissance approfondie qu'avait l'auteur de la mythologie. "C'est l'étoile du soir, c'est Astarte, l'antique déesse de Syrie; elle brille d'un éclat incomparable sur ces mers sacrées qui la reconnaissent toujours" (II,260).

Mais c'est surtout la liaison de Nerval avec Jenny Colon, "étoile" du théâtre qui deviendra l'Aurélia de ses écritures, qui inspirera l'image double d'Etoile et de Femme. Il ne faut pas perdre de vue l'influence de la Femme dans la vie de l'auteur — c'est elle qui module éminemment sa destinée — et toute allusion à l'Etoile dissimule donc inévitablement la présence du destin. On constate que personne ne peut résister à la force fatale de l'étoile. Dans Aurélia, se croyant sur le point de mourir, l'auteur reste "les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile" (I,364).

Marie Pleyel, pianiste célèbre dont était amoureux Nerval, incarne elle aussi l'image de l'étoile. Dans La Pandora, il l'attend dans son salon avec un autre prétendant: "Nous nous escrimions dans l'air quand notre double étoile apparut" (I, 355). Mais elle sera pour lui une étoile fatale. Le cri de détresse à la fin du texte, "O Jupiter! quand finira mon supplice" (I,356), nous indique l'effet déchirant qu'elle avait sur la vie de l'auteur.

La préoccupation de Nerval avec le destin est présente dans toute l'oeuvre par des touches, par un pointillé d'allusion subtiles à une force extérieure qui domine l'homme et qui dirige le déroulement des événements.

La première phrase d'Octavie suggère par exemple que l'auteur se sent sous la domination d'une puissance qui déclencherait toute une série d'événements. "Ce fut au printemps de l'année 1835 qu'un vif désir me prit* de voir l'Italie" (I,285). Un peu plus loin dans le même texte, l'auteur tente de se suicider, mais remarquons l'aveu subtil d'une force extérieure qui le retient: "Deux fois je me suis élançé, et je ne sais quel pouvoir* me rejeta vivant sur la terre, que j'embrassai" (I,290).

De même dans la rencontre du narrateur avec Adrienne, au deuxième chapitre de Sylvie, où le sentiment d'une force extérieure qui établit le déroulement des événements se trouve exposé de façon implicite seulement: "Tout à coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée* seule avec moi au milieu du cercle" (I,245). Ici, l'emploi du passif fait d'Adrienne un instrument dans les mains du destin. Suivant les règles du jeu, le narrateur doit embrasser la jeune fille, et il constate: "De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi" (I,245); ce qui suggère qu'il se sent envahi de quelque chose qui vient de l'extérieur. Remarquons en passant que ces quatre derniers exemples peuvent tous être considérés comme des expressions courantes ou bien comme des images de convention, mais la fréquence de ces tournures stylistiques nous oblige à constater que le choix fait par Nerval entre les différentes possibilités stylistiques

* C'est nous qui soulignons.

traduit chaque fois une certaine attitude de sa part; une façon de voir le déroulement des événements comme étant dirigé d'en haut par une force inconnue et toute mystérieuse qui existe en dehors de nous.

Mais retournons à la reconstitution d'un souvenir de jeunesse évoqué ci-dessus. L'auteur souligne discrètement le rôle capital de la Femme — ici la jeune Adrienne — dans sa vie intérieure, par un acte apparemment fortuit de la Nature. Adrienne chante, les participants à la danse assis autour d'elle: "A mesure qu'elle chantait, l'ombre descendait des grands arbres, et le clair de lune naissant tombait sur elle seule*, isolée de notre cercle attentif" (I,245). La nature même semble donc être un instrument dans les mains de quelque force omnisciente qui souhaite mettre la présence de la jeune fille en relief.

Le lecteur, en rappelant le cri "O nature! O mère éternelle!" (I,300) de l'auteur dans Isis, pourrait se demander si la nature elle-même ne serait pas aux yeux de Nerval cette force extérieure qui organise et domine toutes choses. La force créatrice de la Nature lui fournit un aspect divin, dont l'auteur se montre très conscient. Dans la description suivante par exemple d'un lever de soleil, on est frappé par certaines données de la nature: "Ne dirait-on pas que le front d'une déesse et ses bras étendus soulèvent peu à peu le voile des nuits étincelant d'étoiles? Elle vient, elle approche, elle glisse amoureusement sur les flots divins qui ont donné le jour...." (II,64).

Une autre façon d'impliquer subtilement le sens de prédestination se trouve dans un thème cher à Nerval; celui de la ressemblance. La

* C'est nous qui soulignons.

ressemblance inattendue de deux personnes provoque toujours une aventure fatale ou un dénouement inévitable des événements. On se rappelle par exemple le dénouement tragique de l'histoire du calife Hakem où le jeune calife et son ami Yousouf trouvent tous les deux une mort violente en conséquence d'une aventure qui résulte de la parenté de leur traits: "Nous nous ressemblons comme des frères.." (II,391).

Le phénomène de la ressemblance déclenche toujours chez Nerval toute une série de souvenirs, et il faut comprendre que l'auteur tire en grande partie sa création littéraire de ce fond de souvenirs: souvenirs de jeunesse, de voyages, de lectures. "Ce culte éternel des souvenirs" (I,189) lui permet de creuser toujours plus loin dans l'abîme intérieur d'où il espère tirer le salut en écrivant son propre roman, et serre donc de près la création d'une destinée personnelle. Le chapitre trois de cette étude examinera à fond cet aspect de l'oeuvre de Nerval: il suffit de dire ici que la ressemblance des personnes entraîne une foule de souvenirs chez l'auteur, des souvenirs qui sont essentiels à la création de son oeuvre.

Le monde littéraire de Nerval abonde en ressemblances fortuites qui provoquent toute une chaîne d'événements que l'auteur semble être destiné à subir. Ainsi se dissimule le destin dans rien que par exemple la ressemblance des noms: se promenant à Vienne l'auteur remarque par hasard une enseigne de magasin avec l'image de l'archiduchesse Sophie, dont le nom lui rappelle le souvenir de Sophie Dawes, "... rêve de mes jeunes amours, pour qui j'ai si souvent franchi l'espace qui séparait mon toit natal de la ville des Stuart!" (I.348). Chaque lecteur qui connaît le rôle de la

Femme en tant que Mère créatrice et Epouse sacrée dans l'oeuvre nervalienne comprendra l'effet d'une telle évocation sur l'esprit de l'auteur, évocation qui déclenche toujours quelque mouvement intérieur chez Gerard et qui touche donc à l'accomplissement de sa destinée personnelle.

On constate que le phénomène de la ressemblance des personnes force chaque fois les événements à se dérouler dans une certaine direction, et qu'elle semble donc être l'instrument d'une puissance extérieure qui détermine notre existence.

Ainsi de ce passage d'Octavie où l'auteur fait la connaissance d'une jeune femme qui ressemble à son amante, Jenny Colon. "J'avais fait rencontre dans la nuit (....) d'une jeune femme qui vous ressemblait (....). Que vous dirais-je? Il me prit fantaisie de m'étourdir pour tout un soir, et de m'imaginer que cette femme, dont je comprenais à peine le langage, était vous-même, descendue à moi par enchantement" (II,288). Cette ressemblance provoque une aventure qui entraîne l'auteur au désespoir le plus profond et à la tentation de suicide. Le choix même du mot "enchantement" nous suggère la valeur surnaturelle que donne Nerval au phénomène de la ressemblance.

Cette ressemblance des femmes aimées par l'auteur qui surgit à travers le texte nous évoque également l'archétype de la Femme, cette Mère et Epouse divine qui tout à la fois incarne toutes les femmes et ressemble à toutes, et qui joue un rôle de première importance dans le destin de Nerval. C'est elle qui est "la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée..." (I,399).

Dans Sylvie, la ressemblance de l'actrice avec Adrienne, jeune fille aimée par lui dans sa jeunesse et devenue plus tard religieuse, fait naître "Cet amour vague et sans espoir" (I,246) qui lance tout le récit de Sylvie. Cette ressemblance lui semble être "un entraînement fatal où l'inconnu vous attire...." (I,247) parce que "aimer une religieuse (Adrienne) sous forme d'une actrice! (Jenny Colon) et si c'était la même! — Il y a de quoi devenir fou!" (I.247)

La ressemblance des personnes ne sert pas seulement à déclencher une suite d'événements, mais touche aussi au comportement même de l'auteur. Dans Aurélia, il donne une aumône à la chanteuse parce qu'elle ressemble à Aurélia. "... je ne sais quoi, dans sa voix usée mais sympathique, me rappela celle d'Aurélia. Je la regardai: ses traits mêmes n'étaient pas sans ressemblance avec ceux que j'avais aimés..."(I,395). Cet acte de charité de la part de l'auteur l'approche du salut dont témoigne la fin du récit: Une chaîne d'événements se constitue ainsi logiquement ou fatalement, à partir d'un acte provoqué par une ressemblance fortuite.

Le lecteur trouve encore d'autres allusions au destin, dissimulées habilement dans chaque page de l'oeuvre. Ainsi voit-on par exemple que l'auteur se montre très susceptible à tous les signes extérieurs qui puissent suggérer la présence d'un destin. Nerval nous le précise dans Aurélia:

"l'heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissons, le premier geste, le nom, la chambre, et toutes ces consécration, et tous ces rites qu'on nous impose, tout cela établit une série heureuse ou fatale d'où l'avenir dépend tout entier" (I,404).

Quoique nous connaissions Nerval comme étudiant du pythagorisme, sa préoccupation avec toute coïncidence numérique où il discerne un signe

fatal, nous paraît exceptionnelle. L'auteur remarque par exemple dans Aurélia le numéro d'une maison qui est aussi celui de son âge, et cette seule constatation suffit à déclencher une hallucination où Nerval voit Aurélia qui lui annonce une mort. A cause de cette vision, il attend sa propre mort, et le lendemain, à la même heure, il se sent en effet "attiré magnétiquement dans l'étoile" (I,364). Revenu à la réalité, il dîne avec des amis deux jours après la vision d'Aurélia. "Mais à mesure que la nuit approchait, il me sembla que j'avais à redouter l'heure même qui la veille avait risqué de m'être fatale" (I,365). Ce sentiment se réalise aussitôt: "Soit par hasard, soit par l'effet de ma forte préoccupation, je tombai comme foudroyé, à la même heure que la veille..."(I,365).

Nous savons que Gérard, croyant à une périodicité cyclique décennale⁽²⁾, attendait sa propre mort dix ans après celle de Jenny Colon en 1842.

Le moindre détail est capable de devenir un signe du destin dans l'esprit de Nerval. Se promenant à Montmartre, il voit que le cimetière est fermé, "ce que je regardai comme un mauvais présage" (I,396).

Entré une fois dans le cimetière où Aurélia a été ensevelie, l'auteur n'arrive pas à trouver sa tombe: "Il me semblait que ce hasard, cet oubli, ajoutaient encore à ma condamnation..."(I,389).

Dans le même texte, l'auteur se promène dans la campagne: "En passant devant une maison, j'entendis un oiseau qui parlait selon quelques mots qu'on lui avait appris, mais dont le bavardage confus me parut avoir un sens; (.....) et je sentis un frémissement de mauvais augure" (I,379).

Nous constatons aussi que le destin se manifeste parfois à l'esprit de l'auteur en s'incarnant dans une personne qui n'en est pas consciente. Ainsi l'ami George devient-il une espèce de messager du monde invisible: "... de telles leçons ne pouvaient être données sans une intention de la Providence, et (qu')un esprit parlait sans doute en lui...."(I,395). La même pensée, celle d'un esprit surhumain qui agit sur nous à travers quelqu'un, se trouve exposée quand Nerval dit: "Cette idée m'est revenue bien des fois, que, dans certains moments graves de la vie, tel Esprit du monde extérieur s'incarnait tout à coup en la forme d'une personne ordinaire, et agissait ou tentait d'agir sur nous, sans que cette personne en eût la connaissance ou en gardât le souvenir..." (I,363).

Nerval ne nous présente pourtant pas la force du destin comme chose courante sur laquelle tout le monde serait d'accord. Au contraire, il semble être très conscient de nous révéler une théorie personnelle, ce qui se traduit par la façon détachée dont il parle de sa préoccupation des signes et de toutes choses qui puissent dissimuler la force du destin. "Selon ma pensée,* les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir...." (I,385). Des termes comme "il me semble comprendre...", "selon moi", ou "c'est ainsi que je croyais percevoir" montrent que l'auteur n'impose pas l'existence d'une force fatale sur nous, il nous dit simplement sa pensée, et c'est à nous d'en affirmer la vérité, en traçant à travers l'oeuvre l'expérience de cet homme à la fois exalté et tourmenté.

* C'est nous qui soulignons.

Soulignons l'importance de ce détachement de l'auteur vis-à-vis de lui-même, détachement qui se manifeste surtout dans Aurélia, où l'auteur raconte après coup ses propres crises de folie. "Je vais essayer", nous dit-il tout au début du récit, "de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit" (I,359). A cause de cette objectivité de l'auteur (comme amplement illustrée par les exemples ci-dessus) le pronom personnel "je" dans Aurélia devient extrêmement complexe. Il désigne deux personnages; d'abord le héros qui est le "fou", et ensuite le narrateur qui raconte par après la maladie du héros tout en faisant des commentaires objectifs. Nous comprenons que ces deux personnages opposés incarnent les deux côtés opposés de l'esprit de Nerval, c'est-à-dire la raison comme elle s'oppose à la déraison. Et cette ambivalence de l'esprit nervalien se reflète dans tous les thèmes et les images de son oeuvre qui révèlent cette même ambiguïté intérieure — ambiguïté qui traduit donc au niveau stylistique la rupture de l'unité intérieure de Gérard. Et le lecteur reste ému à la vue de ce détachement de Nerval qui traduit une certaine lucidité par rapport à son propre cas, lucidité pathétique qui gagne notre sympathie.

Le sentiment d'une fatalité prédominante atteint parfois des dimensions tragiques, comme dans Aurélia, où l'auteur est convaincu d'être maudit "pour avoir voulu percer un mystère redoutable (....). Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatals, comme les oiseaux à l'approche d'un orage...." (I,385). Croyant aussi qu'Aurélia lui est perdue, son cri de "Il est trop tard" (I,391) vient du désespoir le plus absolu. Les jeux sont faits — il n'y a pas moyen de changer quoi que ce soit aux événements. "Et qu'importe mon salut même? L'abîme a récu sa proie! ... Mon rêve fatal n'est que le reflet de ma fatale journée!" (I,391)

On se rappelle aussi le ton de désolation de El Desdichado: l'auteur ne lutte pas contre son triste sort ——— et n'oublions pas que le titre original du poème était "Le destin"⁽³⁾ ———

"Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Etoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie" (I,3).

Même quand l'auteur décide consciemment de faire face aux circonstances inévitables de sa condition, il trouve que "des événements inexplicables pour moi semblèrent se réunir pour contrarier ma bonne résolution" (I,395). Il essaye de penser à Dieu pour y puiser quelque consolation, mais "le système fatal qui s'était créé dans mon esprit n'admettait pas cette royauté solitaire..." (I,385).

Il convient cependant de nuancer notre propos. Car alors que la rencontre avec la fatalité jette Nerval dans l'abjection la plus noire, comme nous avons pu le constater amplement, il y a aussi chez lui, et le fait est capital, le témoignage d'une oscillation constante entre deux attitudes: tantôt il se sent accablé devant la puissance des forces fatales, tantôt il montre le courage d'y faire face. Voyons par exemple: "... je sentais que l'aiguille de ma destinée avait changé de place tout à coup; il fallait longuement réfléchir et chercher des moyens de la fixer*"(II,347). La doctrine des Druses dont témoigne Nerval dans Voyage en Orient nous révèle également le rôle de l'homme dans l'accomplissement de son propre destin: "C'est à l'homme de réparer le mal qu'il a fait*, non qu'il ait mal agi peut-être, mais parce que le mal, par la force des choses, retomberait un jour sur

* C'est nous qui soulignons.

lui" (II,431). Le détachement de l'auteur dont il a été question plus haut est de même un exemple de la capacité d'un Nerval de regarder son destin en face.

Et le thème du Double, thème qui se rattache au sentiment profond de prédestination chez Gérard de Nerval, nous montre l'origine de cette oscillation constante de l'auteur entre ces deux attitudes. Tantôt effrayé tantôt courageux face à la force fatale du destin, nous constatons que Nerval réagit de la même façon face à l'apparition du Double.

Apparition courante dans l'oeuvre, le Double révèle, comme tant d'autres images et thèmes chez Nerval, une nature ambivalente. C'est dans Aurélia que nous en trouvons la meilleure manifestation. Le côté bienfaisant de l'image se révèle par exemple en tant que guide dans la belle ville mystérieuse du cinquième chapitre, et aussi à la fin du récit où le Double devient une sorte de médiateur entre Dieu et le narrateur: "... je bénissais l'âme fraternelle qui, du sein du désespoir, m'avait fait rentrer dans les voies lumineuses de la religion" (I,413). Et dans le même récit, le côté effrayant du Double est évoqué à plusieurs reprises, évocation d'habitude accompagnée d'une réaction véhémement de peur chez le rêveur: "O terreur! O colère! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie..."(I,380).

Le Double est non seulement une apparition menaçante mais même fatale. Tourmenté par la pensée de deux esprits qui existent parallèlement dans l'homme, l'auteur se demande si l'un est "promis à la gloire et au bonheur,

l'autre à l'anéantissement ou à la souffrance éternelle"(I,381). On est donc impuissant devant l'aspect fatal du Double, dont la manifestation mène inévitablement à la catastrophe.

Dans l'Histoire du calife Hakem, la confrontation du jeune prince avec son double mène à la mort. Hakem voit l'usurpateur (son double) assis à côté de sa soeur, la belle Sétalmulc qu'il compte épouser: "Il crut que c'était son ferouer ou son double, et, pour les Orientaux, voir son propre spectre est un signe du plus mauvais augure. L'ombre force le corps à la suivre dans le délai d'un jour" (II,389-390).

Cet aspect fatal du double se retrouve dans la tradition allemande du "doppelgänger" connue de Gérard: "... je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un double, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche" (I,364-365).

L'hostilité du soi et de l'autre chez Nerval s'exprime surtout dans la rivalité à propos d'une femme. Dans une étude psychoanalytique du double, Otto Rank spécifie d'ailleurs que "the double is the rival of his prototype in anything and everything, but primarily in the love for woman"⁽⁴⁾.

Dans l'Histoire du calife Hakem le double usurpe le droit d'épouser la belle Sétalmulc; dans Sylvie, cette même rivalité existe entre l'auteur et "le grand frisé", son frère de lait qui épousera effectivement Sylvie. Dans Aurélia, l'auteur craint que son double ne lui enlève Aurélia par un mariage mystique: "J'imaginai que celui qu'on attendait était mon double, qui devait épouser Aurélia, et je fis un scandale qui sembla consterner l'assemblée" (I,384).

Or, le lien entre la menace du Double et celle de la folie se dessine nettement dans Aurélia. Accablé par la conscience de deux esprits qui "était moi et en dehors de moi" (I,381), l'auteur se pose la question capitale: Si l'apparition du Double qui risque de lui enlever son Aurélia par un mariage mystique "était la vérité fatale sous un masque de folie?"(I 382). En plus, Nerval nous précise que la manifestation du Double accompagne ses crises de démence: "A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique (....). Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine..." (I,363).

La démence toujours menaçante de Nerval, démence dont il se sent personnellement coupable, nous semble en grande partie responsable de sa forte préoccupation avec le destin en tant que force extérieure qui domine et dont on n'a pas le contrôle. L'aspect fatal de sa folie puisse l'empêcher de jamais trouver le salut tellement recherché: "... Et si l'on vous met en état de fièvre, de folie?*Si l'on vous bouche les portes de la rédemption?" (I,432).

La confrontation de l'auteur avec son double hostile symbolise donc toujours une confrontation avec la folie. Le docteur Blanche qui soignait Nerval, et qui, d'après J. Richer, le connaissait mieux que personne, écrit après la mort de l'auteur: "(Si) sa raison s'est de plus en plus égarée, c'est surtout parce qu'il voyait sa folie face à face"⁽⁵⁾.

Ici réside toute la lutte intérieure de Nerval: Pour réconcilier les deux moitiés de son âme, il lui faut faire face à sa folie qui se manifeste sous

*C'est nous qui soulignons.

forme d'un double hostile et dangereux, il faut en vaincre la nature fatale qui entraîne le soi à "l'anéantissement ou à la souffrance éternelle" (I,381).

Et on se souvient d'un Nerval qui cherche à fixer l'aiguille de sa destinée, le même qui dit "Mais si cette religion dit vrai, Dieu peut me pardonner encore" (I,389). Et on comprend la volonté de l'auteur de prendre possession et de dominer la force fatale qui s'empare de lui. "Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret. 'Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir?' "(I, 412). Ici déjà se dessine la parenté entre le rêve et la folie qui sera étudiée au troisième chapitre de notre étude.

Par cette résolution de lutter contre la démence commence l'entreprise d'une destinée personnelle, destinée qui, dans la mesure du possible, sera formée par l'auteur lui-même:

"Eh bien, me dis-je, luttons contre l'esprit fatal, luttons contre le dieu lui-même avec les armes de la tradition et de la science. Quoi qu'il fasse dans l'ombre et dans la nuit, j'existe, et j'ai pour le vaincre tout le temps qu'il m'est donné encore de vivre sur la terre" (I,382).

Ayant ainsi trouvé le début de son chemin à parcourir, nous verrons dans notre quatrième chapitre comment ce parcours s'effectue, et dans quelle mesure l'auteur réussit à marcher "pour ainsi dire au-devant de (son) destin" (I,362-363). Cette lutte lui sera pourtant pénible, exigeant un grand effort de lucidité et de courage. Nous en trouvons une indication

dans Aurélia où il dit: "Me trouvant seul, je me levai avec effort et me remis en route dans la direction de l'étoile sur laquelle je ne cessais de fixer les yeux... "(I,363).

Nous avons maintenant constaté la menace que représente pour lui la force fatale du destin, et aussi la décision de Nerval d'y faire face et de marcher à la découverte de son propre mystère.

On se demande pourtant par quels moyens l'auteur s'échappe de "la force des choses", et comment il arrive à prendre possession de sa folie pour en faire un instrument créateur qui lui ouvrait les portes du salut. Ceci constituera la recherche des chapitres suivants.

NOTES

1. La Bible, Emile Osty et Joseph Trinquet pour la traduction, les introductions et les notes, Seuil 1973, St. Matthieu II, 9 - 10.
2. Nerval, Gerard de. Oeuvres., Edition H. Lemaitre, Paris Garnier 1966, p. 723.
3. Richer, Jean. Nerval. Expérience et Création, Hachette 1970, p.556.
4. Rank, Otto. The Double: A psychoanalytic study, University of North Carolina Press 1971, p. 75.
5. Richer, Jean. 'Nerval et ses fantômes', Mercure de France, I - VI - 1951, p. 292.

DEUXIEME CHAPITRE

LE ROLE DE LA FEMME

"Une femme est l'amour, la gloire et l'espérance..." (1,42)

Nous ne prétendons nullement répondre de façon absolue aux questions évoquées dans le chapitre précédent. Les moyens par lesquels Nerval arrive à fixer son idéal et à accomplir ainsi son destin sont sans doute multiples et complexes. Il y a pourtant un élément dans l'oeuvre nervalienne qui exige par sa fréquence et sa diversité dans le texte une étude approfondie de sa fonction dans l'accomplissement du destin de l'auteur. Cet élément, c'est l'image extrêmement variée de la Femme.

Quelle est l'origine de cette image? Pourquoi est-ce justement l'image de la Femme qui joue un rôle de telle importance dans la vie intérieure de Nerval?

Retournons aux sources: l'enfance de Nerval. Confié à une nourrice, le petit Gérard n'a jamais connu sa mère qui est morte deux ans après la naissance de son fils unique en 1808. Ayant accompagné son mari en Allemagne où il était médecin dans l'armée, elle y a contracté une fièvre mortelle "en traversant un pont chargé de cadavres" (I,135) et après sa mort, la famille est restée longtemps sans nouvelles du docteur Labrunie. Gérard vivait alors chez son grand-oncle Antoine Boucher à Mortefontaine.

L'image idéalisée que Nerval s'est faite de sa mère trahit la soif d'amour maternel qu'il a dû ressentir vivement: "... je sais seulement qu'elle ressemblait à une gravure du temps, d'après Prud'hon ou Fragonard, qu'on appelait la Modestie" (I,135). Ici se dessine déjà avec netteté la pureté de l'image Femme-mère que Nerval poursuit à travers toute son oeuvre.

Un passage d'Aurélia nous révèle le dynamisme créateur de cette image dans la quête de soi de l'auteur — aspect que nous pouvons relever comme typique de l'image de la Femme nervalienne. L'auteur y explique qu'"éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte, (la mère) et (que) le besoin de croire qu'elle existait toujours a fait rentrer dans mon esprit le sentiment précis des diverses vérités que je n'avais pas assez fermement recueillies en mon âme" (I,394).

L'image de la Femme-mère est liée inextricablement avec l'idée de la Mère-déesse, c'est-à-dire qu'un aspect divin vient s'entremêler dans l'esprit de Nerval à l'image déjà idéalisée d'une mère belle et pure. Dans Isis, par exemple, l'auteur nous évoque constamment "cette Mère sainte, (qui) tenant dans ses bras l'enfant sauveur et médiateur qui domine les esprits, (...) produit encore des conversions comparables à celle du héros d'Apulée" (I,302).

Ainsi passons-nous avec l'auteur de façon presque imperceptible de la mère réelle, morte en Allemagne, à la Mère éternelle, salvatrice, et créatrice des religions et des mythes connus par l'auteur.

Il convient peut-être ici de jeter un coup d'oeil sur le syncrétisme religieux de Nerval auquel se réfèrent tant de critiques. Ce syncrétisme révèle une forte préoccupation avec la Femme et concerne directement la nature de cette image comme elle se manifeste dans l'oeuvre. La Femme est le lien par excellence entre les divers mythes et religions du monde. On pense à Cybèle, Minerve, Venus, Diane, Hécate, et à la Vierge des Chrétiens, pour ne nommer que quelques-unes des Femmes saintes ou divines qui peuplent

aussi la mythologie personnelle de l'auteur. Mais c'est surtout la belle Isis, "la mère de la nature, la maîtresse des éléments, la source première des siècles, la plus grande des divinités" (I,301) qui domine son monde intérieur. La soif qui l'attire vers cette Femme-mère constitue le nerf de sa sensibilité de l'Infini, sensibilité à tout ce qui est symbole, rêve ou vision, et sensibilité qui lui permet de tracer le réseau riche d'images qui constitue son oeuvre, et qui nourrira et soutiendra la longue quête de soi dont témoigne sa vocation d'écrivain.

D'où vient ce syncrétisme religieux de Nerval? Sans doute nourri des lectures diverses aussi bien que par ses voyages, la religion naturelle et personnelle que l'auteur se crée par synthèse des mythes et des religions se résume peut-être le mieux par la réponse de l'oncle Boucher au jeune Gérard qui voulait savoir ce que c'était que Dieu: — "Dieu, c'est le soleil"(I,394), et le lecteur constate à plusieurs reprises la consolation, le sentiment de renaissance qu'éprouve Nerval auprès de ce feu bénéfique qui est un symbole important de sa religion naturelle. En 1854 il écrit à son ami Georges Bell: "De l'hôtel du Soleil à l'hôtel ... de la Fleur". Je ne loge plus au Corbeau, — c'était sinistre, mais je me sens déjà flamboyer comme un astre, et, quelque temps éteint, je me suis rallumé à ce vieux soleil de mes plus beaux jours. Est-ce que j'avais laissé tout à fait mourir le feu sacré?..." (I,1129).

Il y a dans cette allusion au soleil deux éléments qui nous semblent pertinents au sujet de notre thèse et qui demandent notre attention. Le premier, c'est le mot "astre" qui, nous l'avons démontré au chapitre précédent, évoque tout de suite l'idée d'un instrument du Destin. Ce choix du vocabulaire de la

part de l'auteur semble donc affirmer notre constatation que Nerval se sent dans les mains d'une force toute-puissante qui contrôle la démarche des choses.

Le deuxième élément qui paraît significatif pour notre recherche de ce passage est la mention du "feu sacré" — image traditionnelle qui désigne la source d'où jaillit l'inspiration de tout créateur, et donc aussi de l'écrivain. C'est le feu qui, d'après G. Bachelard, "suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà"⁽¹⁾. Ne trouve-t-on pas là l'écho même du désir de Nerval de mener sa propre destinée à son terme? Cet idéal de l'auteur se réalise dans la création littéraire, mais nous y reviendrons dans le quatrième chapitre de notre étude.

Revenons aux convictions religieuses de Nerval: Quoiqu'il y trouve par moments un certain appui moral, on remarque qu'il ressent parfois le manque d'un cadre religieux fixe — "il est bien difficile (avoue-t-il), des que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leurs coeurs la figure toute tracée" (I,386).

L'étude d'Aurélia nous révèle que l'auteur trouve à la fin du texte le salut au sein du Dieu des Chrétiens — "Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot pardon signé du sang de Jésus Christ" (I,410) — Mais rien ne nous permet de conclure que Nerval se soit jamais converti à la religion catholique ou à aucune autre religion précise. Quoique Jean Richer⁽²⁾ postule que le sabéisme, identifié au culte des astres, aurait bien

pu être la religion de Nerval, il n'y a aucun cadre religieux fixe et absolu qui ait formulé l'attitude de Nerval face au destin. Pour lui, la prière c'est "celle des rêveurs et des poètes, c'est-à-dire l'admiration de la nature et l'enthousiasme des souvenirs"(II,274). Il n'en reste pas moins vrai qu'il croyait à une "éternelle puissance" (II,274) qui dirige et manipule l'univers et toute l'humanité — une force qui est curieusement liée à l'image de la Femme, cette Mère céleste et Epouse sacrée qui hante son oeuvre. Voilà donc pourquoi il nous est nécessaire d'étudier cette image à propos de l'accomplissement d'un destin chez Nerval.

Quant à la nature de cette image, précisons d'abord que Gérard accepte les images nées de son esprit comme extérieures à lui-même, douées de réalité objective. C'est ainsi que certaines images arrivent à lui transmettre des messages impératifs, qui dans les termes de Jean Richer transforment son destin en une véritable fatalité⁽³⁾.

La théorie du psychologue C.G. Jung sur l'"anima" nous offre une explication intéressante de l'origine de l'image de la Femme chez Nerval. Pour Jung, l'anima est "la personnification de la nature féminine de l'inconscient de l'homme"⁽⁴⁾, qui a comme fonction "d'établir une relation entre la conscience individuelle et l'inconscient collectif"⁽⁴⁾, ce dernier étant une couche de l'inconscient douée des contenus et des modes de comportement qui sont les mêmes chez tous les individus. Or, les contenus de l'inconscient collectif constituent, et je cite de nouveau le psychologue suisse qui a défini ce phénomène, "comme une condition ou une base de la psyche en soi, condition omniprésente, immuable*, identique à elle-même en tous lieux"⁽⁵⁾, termes par

* C'est nous qui soulignons.

lesquels on pourrait aussi désigner les dieux des religions universelles. L'anima sert donc comme point de contact entre l'homme et la force extérieure qui nous domine.

Jean Richer développe cette théorie, expliquant que Nerval, en créant par son imagination la Femme de ses rêves, extériorise ainsi une partie de son âme⁽⁶⁾. Chez Gérard l'incarnation la plus parfaite de cette image est celle qu'il se crée grâce à ses lectures de la reine de Saba, la belle Balkis. Par un phénomène de projection psychique, il essaie d'identifier cette image née de son esprit à un vrai être de chair, la chanteuse d'opéra Jenny Colon. "(Elle) réalisait vivante mon rêve idéal et divin. Elle avait, comme l'immortelle Balkis, le don communiqué par la huppe miraculeuse. Les oiseaux se taisaient en entendant ses chants, — et l'auraient certainement suivie à travers les airs." (I,71) C'est pourtant seulement après la mort de Jenny Colon qu'elle figure dans l'oeuvre de Nerval en dehors des comptes rendus des spectacles. Ainsi la trouvons-nous comme la divinité des rêves d'Aurélia, et il est intéressant de noter ici une remarque de Jung: que l'anima se manifeste typiquement sous des formes personnifiées dans les rêves et les fantaisies.⁽⁷⁾ Chez Nerval elle est pourtant toujours teintée de l'aspect de Balkis, celle qu'on a identifiée à l'Epouse du Cantique des Cantiques où elle est le symbole de l'âme humaine qui désire se réunir avec Dieu. Elle est aussi la Reine du Midi de l'Apocalypse (voir Saint Matthieu XII, 42) et je cite l'Evangile: "La Reine du Midi se lèvera, lors du Jugement, avec cette génération, et elle la condamnera, parce qu'elle vient des extrémités de la terre pour écouter la sagesse de Salomon; et il y a ici plus que Salomon!"⁽⁸⁾. C'est bien cette Femme mystique que dessine Nerval avec le suc des plantes chez le docteur Blanche où il est interné, cette Aurélia "peinte sous les traits d'une divinité"(I,375).

Aurélia étant la projection du côté féminin de son âme, nous voyons comment la mort de cette femme peut impliquer pour Nerval la perte d'une partie de sa propre âme. Ainsi la vision d'une "femme aux yeux caves"(I,361), dans Aurélia qui lui annonce une mort, implique pour lui soit une mort physique (qui sera la sienne), soit une mort spirituelle (qui sera celle d'Aurélia) — de là l'effet angoissant de cette hallucination sur l'auteur, puisque son âme même y est menacée d'annihilation.

L'image de la Femme incarne pourtant bien plus pour l'auteur que sa seule anima. Projetant plusieurs formes à la fois comme l'image multiple renvoyée d'un double miroir, elle incarne tout à la fois toutes les femmes et aucune femme en particulier. Elle est l'archétype de la Femme, phénomène qui nous est précisé dans le premier livre du CORPUS HERMETICORUM: "C'est dans ta pensée que tu vois la forme archétype (celle qui n'a été copiée sur aucun modèle), ce qui est à l'origine de l'origine, ce qui est sans limites"(9).

C.G. Jung nous explique à ce propos que les archétypes sont au plan mental ce que les instincts sont au plan biologique de l'homme. Nerval rencontre à tout moment cette image innée à notre esprit: tantôt elle se manifeste sous forme de Jenny Colon, Marie Pleyel ou Sophie Dawes, femmes réelles dont a été amoureux Nerval, tantôt sous forme de Sylvie, Adrienne, Octavie, ces fantômes chéris qui peuplent ses rêves. Mais c'est sans doute Aurélia, l'amante salvatrice du rêve, qui incarne le plus parfaitement l'archétype de la Femme.

Retournons à l'oeuvre même pour voir les aspects multiples de l'image de la Femme qui poursuit et obsède l'auteur. La description de la Pandora au début du récit du même nom nous en dit long à ce sujet. Elle n'est "ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle,

ni pudique, mais tout cela ensemble*" (I,347).

Mais c'est/surtout dans Aurélia que l'on trouve à notre avis la meilleure description de l'archétype de la Femme, image à la fois une et multiple. En rêve, l'auteur contemple trois femmes, et avec lui nous voyons comment elles se fondent l'une dans l'autre, tout en restant individuelles: "Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers, s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes, pareille à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète"(I,372).

Il faut comprendre que l'intuition de l'archétype, cette forme essentielle et éternelle de la Femme, résout en grande partie le dilemme de l'auteur, dilemme qui consiste à fixer sa propre identité et donc aussi l'identité de ceux qui l'entourent. Nerval réussit à situer toutes les femmes aimées par lui en rêve ou en réalité par le fondement d'une image archétypale de la Femme. L'identité des êtres est donc fondée sur le fait qu'ils sont tous issus du même être, inhérents à notre esprit et donc connus de nous. C'est ainsi que se révèle la divine apparition d'Aurélia: "Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tuas toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis"(I,399). Mais l'identification des êtres de chair avec l'archétype n'est qu'éphémère, et Jean-Pierre Richard⁽¹⁰⁾ nous précise à ce propos que

*C'est nous qui soulignons.

par fidélité à cette femme "essentielle", Nerval refuse pendant toute sa vie les femmes véritables. Toute quête amoureuse de l'auteur s'achève donc inévitablement par la perte de l'individu: elle disparaît toujours pour être absorbée dans l'archétype. Ainsi voit-on que Sylvie et Adrienne sont "les deux moitiés d'un seul amour" (I,272), et à la fin de Corilla il faut voir que la bouquetière n'est que la même que la chanteuse d'opéra — l'une et même personne. De même dans Aurélia, Jenny Colon, la dame aimée "sans espoir" (I,361), se confond avec la divinité du rêve qui lui tend la main et qui l'encourage dans sa quête d'amour. Déjà au deuxième chapitre "l'accent divin" de l'actrice suggère à l'auteur que "quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité" (I,361), et l'éternelle Isis elle-même se présente à l'esprit de l'auteur tantôt sous forme de la Venus antique, tantôt avec les traits de la Vierge des chrétiens. Nerval se heurte chaque fois à un refus — il essaye désespérément de faire réaliser par Aurélie son amour rêvé et idéalisé d'Adrienne, mais l'actrice ne sera jamais la même que la religieuse, et Aurélie l'accuse de chercher un drame dont le dénouement lui échappe. Après la longue quête d'un amour idéal, il se retrouve au point même de départ: "Ces enthousiasmes bizarres que j'avais ressentis si longtemps ces rêves, ces pleurs, ces désespoirs et ces tendresses ce n'était donc pas l'amour? Mais où donc est-il?"(I,271).

L'image archétypale de la Femme est donc en essence à la fois une et multiple, mais elle révèle encore d'autres aspects que nous avons seulement effleurés jusqu'ici. Typique des images nervaliennes, elle se manifeste tantôt de façon bénéfique, tantôt de façon maléfique et s'inscrit ainsi dans ce monde littéraire dont nous avons déjà relevé la polarité intérieure. Charles Mauron discerne à ce propos trois types ou trois figures différentes de la Femme:

Il y a d'abord des figure fastes qui renforcent en Nerval l'estime de soi, c'est-à-dire qu'elles combattent en lui le sentiment d'être abandonné ou coupable. Pensons par exemple à l'incarnation de Jenny Colon et de la Reine de Saba entrevue en rêve à la fin d'Aurélia: "Oh! que ma grande amie est belle! Elle est si grande, qu'elle pardonne au monde, et si bonne, qu'elle m'a pardonné"(I,409), ou au sourire de l'actrice dans Sylvie qui remplit l'auteur "d'une béatitude infinie" et dont la belle voix le fait "tressaillir de joie et d'amour" (I,241). L'image de la Mort, image féminine "couronnée de roses pâles"(I,288) se trouve aussi dans cette catégorie où la Femme sert à rassurer et à apaiser l'angoisse de l'auteur. On l'entend dire dans Octavie: "Je ne suis pas belle, moi, mais je suis bonne et secourable, et je ne donne pas le plaisir, mais le calme éternel" (I,288). Il nous sera utile de retenir ces mots à propos du suicide de Nerval.

Ensuite on discerne des figure néfastes, et ici Mauron nous précise que ces images féminines d'amours interdites ou sacrilèges renforcent l'anxiété chez Nerval. La Femme y est désirable, tentatrice, démoniaque. On pense à l'Adrienne de Sylvie, ce "mirage de la gloire et de la beauté"(I,246) qui défend l'amour de l'auteur: elle lui est une première fois insaisissable parce que religieuse, et deuxièmement elle lui est ôtée par la mort. Son souvenir hante pourtant l'auteur, et se transforme pour devenir une véritable angoisse d'objet perdu. La figure de la Pandora, elle aussi, est néfaste, vue par exemple dans le rêve de la deuxième partie du récit: "Malheureuse! lui dis-je, nous sommes perdus par ta faute — et le monde va finir! (...). L'air est infecté de tes poisons, et la dernière bougie qui nous éclaire encore tremble et pâlit déjà au souffle impur de nos haleines..." (I,354).

La beauté de la Femme qui éclate à tout moment dans l'oeuvre par des descriptions émerveillées de l'auteur, la rend tentatrice à l'extrême et donc aussi néfaste. On se rappelle par exemple la belle Balkis dans Voyage en Orient dont la description est d'autant plus frappante quand on se souvient du rôle du soleil dans la religion personnelle de l'auteur: Le soleil est bien un feu bénéfique, mais aussi ce "Soleil noir de la Mélancolie" dont il parle dans El Desdichado. On voit cette reine comme "on entrevoit le soleil levant, qui bientôt vous brûle et vous fait baisser la paupière" (II,512). On se prosterne à sa vue, mais en se relevant, on ne peut qu'emporter son image. L'auteur s'identifie avec Adoniram quand ce dernier s'écrie d'une voix étouffée: "Déesse adorable et funeste! ... Hélas! pourquoi faut-il que mes yeux aient vu cette perle de l'Arabie!" (II,534)

Malgré le fait qu'elle incarne l'amour idéal, Balkis ou bien Aurélia révèle donc aussi ce côté néfaste, et il faut comprendre à ce propos qu'aucune image de la Femme n'est en soi bénéfique ou maléfique, faste ou néfaste. Elle est toujours les deux à la fois toute en n'étant aucune des deux, phénomène caractéristique de toutes les manifestations du destin chez Nerval. Dans le cadre de notre étude, c'est le rêve et la folie qui, à part l'image de la Femme, révèlent cette opposition intérieure — opposition pourtant créatrice qui engendre la création littéraire et sur laquelle nous reviendrons au quatrième chapitre. Car dans sa vie intérieure c'est justement l'union de ces contraires que poursuit Nerval, tentative qui rappelle celle des alchimistes: Mais là où les alchimistes cherchaient la transmutation des métaux, Nerval tente une alchimie des images paradoxales qui tourmentent son esprit.

On discerne finalement des figures qui incarnent^{nt} la Mère-amante, celle qui "préfère le fils au père et partage sa culpabilité, son malheur et sa révolte, la mère Amalécite, la sainte de l'abîme, parfois Aurélia"⁽¹³⁾. Et nous la trouvons effectivement dans ce dernier récit, où l'auteur constate:

"Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus, présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes, depuis les impératrices et les reines jusqu'aux plus humbles paysannes. C'était l'histoire de tous les crimes, et il suffisait de fixer les yeux sur tel ou tel point pour voir s'y dessiner une représentation tragique"(I,407).

C'est aussi la Reine dans El Desdichado et la Femme dont il est question dans Antéros et Artémis. Elle est féérique et surhumaine et, comme nous le précise Jean Richer⁽¹⁴⁾, elle s'identifie à Lilith, la première femme d'Adam d'après la tradition orientale, qui est à la fois goule et fée.

Jean Richer⁽¹⁵⁾ à son tour discerne trois groupes ou catégories de l'image de la Femme qui correspondent au classement de Mauron et le soutiennent:

Il y a premièrement la Venus infernale qui ressemble à la Femme néfaste de Mauron. On la trouve par exemple au début de Sylvie: Les actrices, lui a raconté son oncle Boucher, n'étaient pas des femmes, car la nature a oublié de leur faire un cœur, et nous voyons que Nerval n'ose pas s'approcher de l'actrice Aurélie — "je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image"(I,241).

Richer relève deuxièmement la Venus céleste (la Femme faste chez Mauron) comme on la trouve par exemple incarnée dans la belle et blonde Adrienne divinisée

par Gérard qui, en la rencontrant, se croit "en paradis"(I,245). Elle figure aussi dans Aurélia, où le rêveur la voit sur un pic entouré d'eau après la vision d'un déluge: "Les dieux, ses frères, l'avaient condamnée, mais au-dessus de sa tête brillait l'Etoile du soir, qui versait sur son front des rayons enflammés" (I,378). Il est intéressant de noter ici l'allusion à l'étoile, symbole qui accompagne presque toujours la manifestation de cette divinité. Son apparition est aussi souvent teintée d'une couleur orientale: "... une des étoiles que je voyais au ciel se mit à grandir et la divinité de mes rêves m'apparut souriante, dans un costume presque indien*, telle que je l'avais vue autrefois" (I,408). On trouve également cette déesse d'ordre et de lumière dans un rêve où l'auteur la voit éclaircir un monde hideux de végétation sauvage et de bêtes tortillantes: "... à mesure que ces créations se formaient, une étoile plus lumineuse y puisait les germes de la clarté" (I,376). Il va sans dire qu'il s'agit de cette même Venus dans Isis.

La troisième Venus est la Venus populaire comme elle apparaît sous la forme de Sylvie, jeune fille simple dont les yeux scintillent d'innocence et de joie. Elle est associée avec la terre; elle cueille des fraises et des fleurs, et nous savons combien Nerval cherchait une source, une jeunesse, un point de contact avec "l'origine" en tout ce qui est végétal. En tant que jeune fille belle et pure Sylvie incarne pour lui ce désir: "Le regard enchanté de Sylvie, ses courses folles, ses cris joyeux, donnaient (.....) tant de charme aux lieux que je viens de parcourir!" (I,262).

A cause de son association avec la terre, cette déesse est pourtant aussi "la sainte de l'abîme" que discerne Mauron. Dans Aurélia apparaît cette

* C'est nous qui soulignons.

douloureuse image: "Partout mourait, pleurait ou languissait l'image souffrante de la Mère éternelle... "(I,378), mais dans Sylvie on la trouve sous sa forme idéalisée: Adrienne, transformée par son costume, apparaît dans une représentation allégorique comme un esprit montant de l'abîme, "tenant en main l'épée flamboyant, et (qui) convoquait les autres à venir admirer la gloire du Christ vainqueur des enfers" (I,257).

D'autres classements de l'image archétypale de la Femme sont sans doute possibles, mais l'essentiel de toute classification sera la contradiction inhérente à cette image. Elle est à la fois une et multiple, rassurante et dangereuse, jeune et vieille. Elle est souvenir en même temps qu'objet désiré et recherché, et pendant toute sa vie Nerval essayera de réunir ces contraires — acte en apparence impossible qui constitue le dilemme ultime de la quête nervalienne. Mais nous reviendrons là-dessus: Il suffit de noter ici le paradoxe inhérent à l'image de la Femme, et la volonté de l'auteur de franchir l'obstacle qui en est la cause.

Voilà donc ce qu'on pourrait constater sur la nature de l'image de la Femme. Essayons maintenant d'établir la fonction de cette image dans la vie intérieure de l'auteur. Quel est son rôle dans la lutte contre la folie menaçante, lutte qui constitue le destin de l'auteur?

A travers toute son oeuvre Nerval tente de saisir cette image chérie qui par sa nature même lui échappe. On pense aux femmes voilées en Orient, dont Nerval désire ardemment voir le visage, et qui ainsi dissimulées lui semblent insupportablement lointaines. Pour emprunter des termes à Jean-Pierre Richard⁽¹⁶⁾, chaque femme voilée rappelle à Nerval la transparence perdue,

et donc la faute qui se situe selon lui à l'origine de cette perte. C'est justement cet aspect mystérieux de la Femme qui attire le plus l'auteur, aspect qui l'inspire à ne jamais abandonner sa quête, et qui l'incite à saisir "le fil d'Ariane" (I,158). Mais Gérard ne peut pas traverser seule le labyrinthe, et il se tourne vers la Femme: "Madame, vous m'avez dit qu'il fallait trouver le chemin de votre coeur (.....). Ayez pitié de moi, guidez-moi!* Je ne sais; il y a des obstacles que je touche sans les voir, des ennemis que j'aurais besoin de connaître. (.....) Eclairez-moi* dans ces détours, où je me heurte à chaque pas" (I, 756-757). — et c'est de là que vient le rôle de guide de l'image; celle qui éclaire le chemin à parcourir pour l'auteur. Pour lui montrer le chemin de son coeur, la Femme lui propose une épreuve, pour que sa quête devienne une quête spirituelle et non seulement une errance dénuée de sens. Nerval exige lui-même une épreuve de Jenny Colon⁽¹⁷⁾; épreuve qui se réalise dans Aurélia où l'auteur est convaincu que sa folie représente une série d'obstacles à surmonter dans sa recherche du salut. Et c'est effectivement dans le rêve des Mémorables que Nerval arrive au bout de ses épreuves, et qu'il se rejoint à la Femme: récompense ultime de son voyage intérieur.

Il est donc évident que l'image de la Femme inspire et invite l'auteur à trouver le centre de son propre mystère, mais c'est aussi elle qui l'encourage et le soutient dans sa quête douloureuse de l'Infini. Aurélia en est de nouveau le meilleur exemple, et on se rappelle la belle phrase où la déesse lui dit: "Courage, frère! car c'est la dernière étape" (I,409).

Il faut pourtant noter que cette pénétration de et réconciliation avec l'image de la Femme dans Aurélia ne se réalise qu'en rêve ou en acte de

* C'est nous qui soulignons.

création littéraire, tel que nous l'étudierons au quatrième chapitre.

Restons pourtant près de l'oeuvre même. La Femme en tant que guide qui éclaire le destin de l'auteur se manifeste le plus souvent sous forme d'Etoile, comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent. Son rôle de guide se mêle donc avec celui du Destin même, comme par exemple dans le songe des trois vieilles qui offrent au rêveur "un petit habit brun (....) qui sortait de leurs doigts de fée" (I,373) — cadeau qui évoque l'image d'un destin filé par elles pour l'auteur. Jean Richer⁽¹⁸⁾ d'ailleurs constate qu'elles rappellent les Parques, divinités grecques du Destin. De même dans Voyage en Orient, l'auteur évoque la déesse des ténèbres (l'image néfaste de Mauron) qui "donne des lois au monde entier" et qui "commande même aux Parques"(II,79) et dans Sylvie c'est la jeune fille qui guide l'auteur à travers la campagne — lieu pour lui riche des souvenirs qui nourrissent son esprit et qui l'inspirent à écrire ce beau récit plein de charme et de nostalgie.

Ceci nous mène à une autre fonction essentielle de l'image de la Femme, celle de Muse. Déjà dans Promenades et Souvenirs nous trouvons l'aveu de l'auteur qu'une jeune femme a été l'objet de ses premiers vers d'amour: "C'est pour elle que je composai les traductions versifiées de l'ode d'Horace A TYNDARIS....." (I,138).

Dans Aurélia nous voyons que l'image de la Femme qui obsède les rêves de Nerval l'inspire à fixer cette vision, et avec de la terre il modèle le corps de la femme aimée; aussi la dessine-t-il avec le suc des herbes et des fleurs sur les murs de l'asile où on le surveillait. Elle l'incite

donc à créer, acte en soi thérapeutique et positif dans la lutte pénible contre la folie. De même le fait d'avoir vu la déesse en rêve inspire Gérard à écrire sur son mur: "Tu m'as visité cette nuit"(I,409). Ainsi extériorise-t-il par l'écriture sur le mur l'expérience onirique par laquelle il vient de passer — phénomène sur lequel nous reviendrons, puisque cela se réalise en parallèle sur un autre niveau où l'auteur, en écrivant Aurélia et en fait son oeuvre entière, dresse en forme concrète son aventure intérieure.

Le fait que la Femme apparaît la plupart du temps en rêve, la rend d'autant plus inspiratrice car, comme nous le démontrerons plus loin, le rêve même est créateur et essentiel dans la vocation de l'écrivain. En plus, elle constitue aussi le lien par excellence entre le monde du rêve et le monde du réel de Nerval, deux mondes qu'il veut à tout prix relier:

"Sans feu dans mon taudis, sans carreaux aux fenêtres,

Je vais trouver le joint du ciel ou de l'enfer" (I,44)

Comme nous l'avons déjà pu constater, cette résolution de Nerval se heurte à l'apparition du double, et il est justement dans le monde du rêve où le "je" de l'auteur devient "l'autre" du rêve: — ce moi, (qui) sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence" (I,359). La Femme, en tant que lien entre ces deux univers, lui fournit donc un instrument indispensable dans la recherche de l'unité intérieure, unité toujours menacée par la force fatale qui opère la division de son esprit.

Reprenons le texte même pour voir le lien que lui représente l'image de la Femme entre le monde onirique et celui de la réalité:

Nous savons que l'image archétypale de la Femme comme elle survient par exemple dans Aurélia, dans le rêve de La Pandora et dans L'histoire du calife Hakem, n'est que la cristallisation dans l'esprit de Nerval des amours frustrées de sa vie réelle. On pense aux liaisons avec Sophie Dawes, Marie Pleyel et surtout à Jenny Colon — des amours à peine réalisées, soit à cause d'une timidité naturelle ou même par l'impuissance physique à laquelle font allusion tant de critiques de Nerval (19) et (20), soit par un refus du monde matériel: "Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas s'approcher" (I,242). La femme véritable se transforme donc pour devenir l'archétype de ses rêves, ce qui sera pour Nerval la seule façon de s'approcher d'Elle. On se rappelle à ce propos Sylvie, où il faut l'adoration d'une femme réelle de théâtre pour provoquer le souvenir à demi rêvé d'une Adrienne.

Dans l'esprit de Nerval, la fusion de femme réelle et de femme rêvée est tellement complète qu'il ne peut pas les distinguer l'une de l'autre.

Dans Aurélia par exemple, le cri d'une femme réveille l'auteur: un cri qui vient pour lui des deux mondes, c'est-à-dire du monde réel aussi bien que du monde onirique: "Mais quelle était donc cette voix qui venait de résonner si douloureusement dans la nuit? Elle n'appartenait pas au rêve; c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia"(I,384).

Pour conclure, résumons que la Femme, par sa nature même, échappe toujours à l'auteur. Elle est cette reine du ciel aux attributs divers dont le masque change constamment (voir Isis), et qui sera toujours pour lui un

mystère à dévoiler, insaisissable, car quand on essaye de s'approcher d'elle, elle disparaît, pour utiliser les termes mêmes de l'auteur, dans sa propre immensité. Cette fugacité de la Femme nervalienne réside dans sa nature ambivalente, nature qui incarne pour Nerval l'essence de son dilemme: La division de son esprit en deux parties opposées. Mais dans son rôle bien-faisant de guide et de médiatrice, la Femme réalise la victoire du Bien sur le Mal, elle devient une sorte de modèle à suivre pour créer une synthèse des réalités contraires. Elle confond donc avec la destinée même de Gérard de Nerval dans la mesure où elle incarne pour lui la fusion des opposées, quête douloureuse qui constitue la trame de son aventure intérieure. Et quand l'auteur réalise momentanément à travers le protagoniste d'Aurélia l'unité intérieure, c'est parce qu'il vainc sa folie en réconciliant les côtés masculins et féminins de son âme (Voir C.G. Jung, ci-dessus).

Même plus: C'est l'image de la Femme qui incite par excellence Nerval à écrire et donc à concrétiser son cheminement intérieur. Elle le guide ainsi à réaliser sa quête, et ouvre pour lui les portes de l'auto-identification — étape essentielle dans l'accomplissement d'une destinée personnelle.

NOTES

- (1) Bachelard, Gaston. La Psychanalyse du Feu, Gallimard 1949, p.35.
- (2) Richer, Jean. Nerval. Expérience et Création, Hachette 1970, p.182
- (3) Ibid, p.18.
- (4) Jung, C.G. Ma Vie. Souvenirs, rêves et pensées. Gallimard 1973, p.451.

- (5) Ibid, p. 457.
- (6) Richer, Jean. Op. cit., p. 168.
- (7) Jung, C.G. Op. cit., p. 451.
- (8) La Bible. Emile Osty et Joseph Trinquet pour la traduction, les introductions et les notes, Seuil 1973, St. Matthieu XII, 42.
- (9) Cité dans: Richer Jean. Op. cit, p.15.
- (10) Richard, Jean-Pierre. 'Géographie magique de Nerval' in: Poésie et Profondeur, Seuil 1955, p.65.
- (11) Mauron, Charles. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Corti 1962, p. 152.
- (12) Ibid.
- (13) Richer, Jean. Op. cit. pp. 155-156.
- (14) Ibid.
- (15) Richer, Jean. 'Nerval et ses fantômes', in Mercure de France, I - VI - 1951, p. 293.
- (16) Richard, Jean-Pierre. 'Géographie magique de Nerval', in: Poésie et Profondeur, Seuil 1955, p. 20.
- (17) Nerval, Gérard de. Oeuvres, Tome I, Gallimard 1966, p. 757.
- (18) Richard, Jean. Nerval. Expérience et Création, Hachette 1970, p. 472.
- (19) Ibid, p. 480.
- (20) Richard, Jean-Pierre. Op. cit, p.36

TROISIEME CHAPITRE

LA HANTISE DU REVE

"Ici a commencé pour moi ce que
j'appellerai l'épanchement du
songe dans la vie réelle" (I,363)

Nous l'avons constaté à plusieurs reprises dans les deux chapitres précédents de notre étude: Le destin de Gérard de Nerval implique pour lui une confrontation continuelle et douloureuse avec la folie qui menace son esprit. Nous avons de même attesté sa décision de faire face à cette menace, d'en détourner l'aspect fatal et de la transformer en une force créatrice et rédemptrice.

Nous avons aussi vu de quelle façon l'image de la Femme est impliquée dans la tentative de mettre fin à cette scission qui divise l'esprit de l'auteur, et de quelle façon elle le conduit à refuser la fatalité étouffante de sa démente. Mais à part l'image de la Femme, un autre élément encore joue dans l'oeuvre un rôle capital pour mener à son accomplissement la destinée de Nerval: — Le Rêve.

Dans ce troisième chapitre de notre étude nous nous concentrons sur le monde onirique de Nerval. Notons cependant tout de suite que le rêve n'est pas seulement un thème principal dans l'oeuvre de Gérard de Nerval; il en est la trame même. Rien qu'un coup d'oeil sur n'importe laquelle des bibliographies des recherches nervaliennes suffira pour relever le rêve comme aspect le plus étudié de l'oeuvre, et nous insistons donc aussitôt sur le fait que nous ne prétendons pas traiter ici toute la signification ou toute l'importance du rêve nervalien. Notre essai impliquera une seule perspective, celle du rapport qui se dessine entre le rêve et la création d'une destinée personnelle chez Gérard de Nerval. Quoique notre recherche porte sur toute l'oeuvre littéraire de l'auteur, c'est le récit d'Aurélia qui éclaire le mieux ce que nous voudrions avancer, et d'où nous prendrons la plupart de nos exemples. En plus, sachant

que ce récit couvre la période de 1840 à la Noël de 1853 (c'est-à-dire treize mois avant la mort de l'auteur), nous considérons ce chef-d'oeuvre comme assez représentatif du conflit intérieur de notre auteur.

Pour concevoir le rôle du rêve dans l'accomplissement d'une destinée personnelle chez Gérard de Nerval, il faut d'abord voir de façon générale ce que c'est que le rêve nervalien dans son ensemble. Nous voudrions donc, dans ce chapitre tenter une vue d'ensemble sur le monde du rêve chez Nerval, en étudiant l'origine et les différents aspects du songe qui nous semblent appropriés.

Une tentative de voir l'origine du rêve chez Gérard de Nerval nous oblige à retourner à l'image archétypale de la Femme, car cette dernière et le Rêve semblent s'entrecroiser à tout moment dans l'oeuvre. Nous l'avons constaté: La Femme mythique de Nerval se manifeste surtout dans les rêves de l'auteur, et elle nous fournit donc une clef importante pour comprendre l'origine du rêve nervalien, ou en d'autres termes, l'affinité de Gérard de Nerval avec le rêve est liée inextricablement à son obsession avec la Femme.

Nous renvoyons le lecteur au récit intitulé Sylvie, ou la femme aimée dans la vie réelle (Jenny Colon), est représentée par l'actrice Aurélie. L'auteur avoue que l'amour conçu pour la femme réelle (Jenny Colon) trouve son origine dans l'amour éprouvé autrefois pour Adrienne, jeune fille devenue religieuse dont il garde le "souvenir à demi rêvé" (I,246). (Ce qui voudrait suggérer que le rêve engendre l'amour.) L'auteur se recompose ce "souvenir" à demi rêvé au deuxième chapitre du récit, et l'évocation des jeunes filles chantant dans le parc d'un château est d'une telle beauté que le lecteur se trouve dans le paysage idéalisé et chimérique d'un beau rêve: "La pelouse était couverte

de faibles vapeurs condensées, qui déroulaient leurs blancs flocons sur les pointes des herbes. Nous pensions être en paradis" (I,245).

Ce qui nous intéresse davantage dans ce récit, c'est qu'à la fin du dernier chapitre, l'auteur donne une précision en apparence superflue sur la mort d'Adrienne: "Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832!" (I,273), donc un an avant la première rencontre de Nerval avec Jenny Colon qui, au plus tôt, eût lieu en 1833. L'auteur semble ainsi suggérer, — et nous suivons ici la pensée de P.G. Castex⁽¹⁾ — la possibilité d'une réincarnation d'Adrienne (Femme du rêve) dans Aurélie (ou bien Jenny Colon, femme réelle). L'amour "imaginé" pour une fille chimérique du Rêve est donc pour Nerval d'une telle réalité qu'il l'incite à croire à la réincarnation de cette femme rêvée dans un véritable être de chair: Jenny Colon ou Aurélie.

Cette continuité de l'amour du sommeil à la veille ne se termine pourtant pas avec le récit de Sylvie, car nous savons que la rupture définitive avec la femme réelle — "Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi" (I, 359) — déclenche la succession des crises mentales dont Aurélia rapporte l'histoire, crises qui se cristallisent dans une série de rêves qui constituent la trame de ce magnifique poème en prose. Il devient donc évident que l'origine du rêve et celle de l'image de la Femme s'entrelacent d'une manière inextricable.

Le désir même très vague de l'amour maternel, — et voici de nouveau l'élément féminin lié au rêve, — arrive déjà très tôt dans sa carrière d'écrivain à nourrir une prédilection pour tout ce qui est chimère ou rêverie. Le beau poème nostalgique intitulé Fantaisie nous vient à l'esprit, poème dont la date (1832) correspond à celle de la mort d'Adrienne dans Sylvie,

coïncidence qui retient davantage notre attention à cause du ton de "déjà-vu" du poème qui s'accorde si parfaitement avec l'idée de réincarnation suggérée à propos d'Adrienne et Aurélie. Avec le poète, le lecteur se sent transposé dans un monde onirique dont la beauté transparente et fantastique lui est subtilement suggérée :

"....., et je crois voir* s'étendre
Un coteau vert, que le couchant jaunit.

Puis un château de brique à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baissant ses pieds, qui coule entre des fleurs.

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
Que, dans une autre existence peut-être,
J'ai déjà vue ... et dont je me souviens!" (I, 18-19)

Quoique la quête de l'amour féminin, nous venons de l'indiquer, joue un rôle capital dans l'établissement du monde onirique de l'auteur, il y a d'autres éléments qui nourrissent également la fécondité de son rêve, pour lesquels il faut une fois de plus retourner à la jeunesse de Gérard.

Nous connaissons déjà l'oncle Boucher plutôt excentrique, qui s'intéressait aux objets archéologiques qu'il trouvait dans ses champs, et qui a certainement stimulé le goût du mystère et des choses lointaines chez son neveu, aussi bien que ses livres du même genre, qui ont sans doute influence Nerval. D'autres lectures, comme les contes fantastiques de E.T.A. Hoffman et les deux Faust de Goethe⁽²⁾ fécondaient plus tard de même l'esprit romantique de l'écrivain.

* C'est nous qui soulignons.

Mais il faut également tenir compte du Valois, ce pays "plein de légendes étranges et de superstitions bizarres" (I,393) où Nerval a vécu son enfance. Les danses et chants des jeunes filles qui étaient les compagnes du jeune Gérard et qu'il rappelle si souvent dans son oeuvre, nous évoquent des scènes romantiques qui touchent à l'onirisme grâce à leur merveilleuse beauté. La représentation des fêtes au parc d'un château, la description des forêts brumeuses et mystérieuses nous invitent à retrouver les tableaux romantiques d'un Antoine Watteau, et un des chapitres dans Sylvie s'intitule d'ailleurs "Un Voyage à Cythère"... L'auteur lui-même insiste sur l'importance du cadre de son enfance: "Le sentiment du merveilleux, le goût des voyages lointains ont été sans doute pour moi le résultat de ces impressions premières ainsi que du séjour que j'ai fait longtemps dans une campagne isolée au milieu des bois. Livré souvent aux soins des domestiques et des paysans, j'avais nourri mon esprit de croyances bizarres, de légendes et de vieilles chansons. Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose"(I,1

Il y a pourtant bien plus que les souvenirs (réels ou imaginés) de sa jeunesse qui inspirent le rêve de Gérard de Nerval. Les voyages nombreux qu'il entreprend tout au long de sa vie extériorisent sans doute son goût du mystère et de l'inconnu, goût qui à son tour inspire sa rêverie. A part les séjours en France même et aux alentours de Paris, les biographes de Nerval nous citent des voyages faits en Belgique, en Hollande, Autriche et Angleterre, en Orient et en Allemagne. Mais c'est surtout ces deux derniers lieux qui devraient retenir notre attention, car ils représentent pour Nerval une espèce de retour aux sources: L'Allemagne incarne pour lui la terre maternelle en partie à cause de sa mère qui y est morte (et nous savons qu'un an avant sa propre mort Nerval a tenté un pèlerinage à Glogau où elle était ensevelie)

tandis que l'Orient, lui, est le berceau des différentes religions dont il cherche à faire la synthèse.

Le penchant pour le voyage n'est pourtant pas le résultat d'un enthousiasme pour les nouveautés d'un pays étranger, mais plutôt l'effet de ces nouveautés sur le monde intérieur du poète. "A Vienne, cet hiver, j'ai continuellement vécu dans un rêve. Est-ce déjà la douce atmosphère de l'Orient qui agit sur ma tête et sur mon coeur?" (II,60). Ce qu'il cherche donc aux pays lointains c'est de nourrir son propre esprit et d'y trouver les images et les mythes qui peupleront son rêve personnel. Nous connaissons Nerval comme un chercheur de l'Absolu et du monde de l'Au-delà, quête qu'il essaye d'effectuer à travers le voyage, et ce n'est donc pas étonnant de le voir parfois profondément déçu: "C'est une impression douloureuse" dit-il dans Voyage en Orient, "à mesure qu'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves. Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un ressouvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue" (II,19).

Et comment peut-on oublier la grande soif d'un Au-delà qui s'exprime dans une lettre écrite à son ami Arsène Houssaye: "Jusqu'ici rien n'a pu guérir mon coeur qui souffre toujours du mal du pays" (I,461), et la lettre est écrite de Mortefontaine, donc dans le pays même de son enfance! L'échec continuel de ces tentatives pour toucher à l'Absolu à travers le voyage à l'étranger déclenchera pourtant le voyage intérieur, où l'auteur poursuit sa quête dans l'univers du Rêve.

Voilà donc en bref ce que nous voulions relever de l'origine du rêve nervalien. Nous nous tournons maintenant vers la nature de ce rêve, pour en souligner les aspects qui nous semblent pertinents.

Il faut d'abord insister sur la qualité réelle du rêve pour Nerval, car son univers onirique est pour lui d'une réalité indiscutable, un monde différent de celui qu'on connaît, mais tout aussi réel. Nous trouvons à tout moment des réflexions dans le texte sur l'onirisme, ou bien faites par l'auteur lui-même, ou par un de ses personnages qui ainsi lui sert de porte-parole. "Il est certain" nous dit l'auteur dans Voyage en Orient, "que le sommeil est une autre vie* dont il faut tenir compte (.....). On rit beaucoup en France des démons qu'enfante le sommeil, et l'on n'y reconnaît que le produit de l'imagination exaltée; mais cela en existe-t-il moins relativement à nous et n'éprouvons-nous pas dans cet état toutes les sensations de la vie réelle?" (II, 104-105). C'est pourtant dans Aurélia que nous trouvons le meilleur témoignage du rêve nervalien. Le premier paragraphe du texte qui en donne une définition précise, mérite d'être cité au moins en partie: "Le Rêve est une seconde vie. (...) C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres; le monde des Esprits s'ouvre pour nous" (I,359).

L'univers du Rêve représente non seulement un autre monde réel, mais différent de celui-ci, — il fournit également au rêveur un point de contact avec l'Au'delà. (Nous voyons ici se réaliser la quête qui a été frustrée par le voyage à l'étranger). Et c'est surtout dans la conviction que le Rêve nous

* C'est nous qui soulignons.

offre une vision du Réel, que Nerval rejoint les romantiques allemands, tels qu'un Jean-Paul, un Novalis et un Goethe. Car pour l'âme romantique, et nous citons ici Albert Béguin⁽³⁾: "L'inconscient (ou le domaine du rêve) (.....) — bien loin de se ramener à un ensemble de faits, à un domaine limité à l'individu et dont l'explication se trouverait dans le conscient — est la réalité supra-individuelle où il faut chercher la source de toutes nos énergies; il est le lieu de notre contact avec l'organisme universel*".

Précisons que par "Réalité" ou "Réel", nous entendons tout ce qui s'étend au delà de la simple perception des sens et de l'intelligence, donc phénomène qui embrasse toutes les différentes couches du réel, y inclus ce que nous appellerons ici l'Etre ou l'Absolu.

Notons aussi que la faculté qui nous permet ce contact avec l'Etre à travers le Rêve est l'imagination. Cette "faculté quasi divine"⁽⁴⁾ à laquelle se réfère de même Baudelaire, permet à Nerval de voir les correspondances dissimulées mais inhérentes à toutes choses, et d'ainsi accéder à un niveau de réalité supérieur qui est celui de l'Etre. Le rêveur d'Aurélia résume l'aperçu de cette harmonie profonde du cosmos quand il dit: "Tout vit, tout agit, tout se correspond; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles" (I,403).

L'imagination nous fait donc apercevoir des réalités qui existent en dehors de nous-mêmes, perception qui s'effectue surtout dans le rêve.

*C'est nous qui soulignons.

La certitude de ces réalités extra-terrestres qui existent indépendamment de nous, trouve un écho de base scientifique dans la constatation suivante de C.G. Jung; "qu'il existe dans l'âme des choses qui ne sont pas faites par le moi, mais qui se font d'elles-mêmes et qui ont leur vie propre"⁽⁵⁾. Nous comprenons donc pourquoi Nerval éprouve un tel tourment en face de l'apparition du double dans son rêve: "... je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement" (I,381).

L'auteur va même plus loin, car pour lui l'imagination révèle non seulement la réalité à tous niveaux de l'existence, mais toute pensée qui se forme dans notre esprit grâce à l'imagination, est automatiquement douée de réalité. Ainsi écrit-il par exemple à un ami sur son amour pour une jeune fille arabe: "Il te semble, non pas que je suis épris, mais que je crois l'être... comme si ce n'était pas la même chose en résultat!" (II,346), et un peu plus loin: "Ah! je crois être amoureux, ah! je crois être malade, n'est-ce-pas? Mais, si je crois l'être, je le suis!*"(II,346).

Il nous devient donc évident pourquoi l'image de la Femme qui se manifeste dans les rêves de Nerval, lui représente une divinité réelle qui peut véritablement lui apporter son appui.

La conviction que l'imagination nous donne accès à un niveau de conscience supérieure, et que le rêve nous met en contact avec l'Absolu, n'est pas unique à Nerval. A part sa manifestation dans les religions et mythes

* C'est nous qui soulignons.

universels, la même idée revient sous des formes multiples dans la littérature de tous les peuples. Mais ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que le psychologue C.G. Jung, dont il a déjà été question plus haut, témoigne de la même attitude envers l'univers du rêve — et bien entendu, son attitude n'est pas seulement fondée sur l'expérience personnelle ou intuitive, mais aussi sur de longues années de recherches scientifiques. Ce témoignage de nature objective soutient et renforce à notre avis la véracité de l'expérience intérieure de Nerval.

Il convient peut-être de noter en passant que Carl Gustav Jung est né en 1875, donc vingt ans après la mort de Gérard de Nerval. Il est très peu probable que le psychologue ait jamais connu l'oeuvre de Nerval, et on ne trouve nulle part dans ses nombreux écrits la moindre allusion à l'auteur français. Le rapport entre leurs expériences oniriques est d'autant plus remarquable, et Jean Richer le souligne dans un article du *Mercure de France*, intitulé "Nerval et ses fantômes"⁽⁶⁾. Quoique nous nous référions souvent aux découvertes de Jung, notre but n'est pas de faire ici une étude comparative du rêve chez Nerval et chez le psychologue suisse. Notre renvoi à ce dernier provient simplement du fait que la correspondance entre l'expérience scientifique d'un Jung et l'expérience purement personnelle de notre auteur renforce le caractère authentique et universel du rêve nervalien.

Jung constate que les images archétypiques qui jaillissent de l'inconscient ou bien du Surnaturel, se manifestent en rêve, et que c'est à travers ces images que l'homme se trouve en face de l'Être: "Le rêve est une porte étroite", nous dit-il, "dissimulée dans ce que l'âme a de plus obscur et de plus intime; elle s'ouvre sur cette nuit originelle cosmique qui préformait

l'âme bien avant l'existence de la conscience du moi et qui la perpétuera bien au-delà de ce qu'une conscience individuelle aura jamais atteint." (7)
Nous trouvons également chez Jung la même perception des correspondances et de l'unité intérieure de l'univers que chez Nerval: "(le rêve) plonge encore dans la pénombre de la nuit originelle où (l'homme) était un tout et où le Tout était en lui, au sein de la nature indifférenciée et impersonnalisée." (8)

Comme chez Nerval, le rêve est pour Jung un moyen de connaissance; une façon de découvrir la réalité transcendante. Gérard trouve par exemple dans ses rêves la conviction que les âmes existent éternellement: "Plus de mort, plus de tristesse, plus d'inquiétude. Ceux que j'aimais, parents, amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie" (I,372).

Mais, et il s'agit ici du rêve nervalien en particulier, notons que le rêve n'est un instrument de connaissance ou d'ascèse que pour ceux qui le choisissent volontairement. Nous trouvons à plusieurs reprises dans le texte d'Aurélia des allusions faites à la logique des rêves où l'auteur insiste sur l'effort à faire pour plonger au fond du monde onirique, et pour y trouver la connaissance recherchée. Dans les notes manuscrites d'Aurélia l'auteur écrit: "S'entretenir d'idées pures et saines pour avoir des songes logiques. Prenez garde à l'impureté qui effarouche les bons esprits et qui attire les divinités fatales. Quand vos rêves sont logiques ils sont une porte ouverte ivoire ou corne sur le monde extérieur" (I,426).

*C'est nous qui soulignons.

Mais au fur et à mesure que se déroule le récit d'Aurélia, le lecteur discerne une certaine peur de la part de l'auteur; une crainte de trop forcer la porte qui donne sur le mystère voilé par le rêve.

Cette crainte dont il est question se base sur deux choses: Premièrement, le domaine du rêve ne se laisse pas aborder sans difficulté et semble garder jalousement son secret: "Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoires ou de corne qui nous séparent du monde invisible"(I,359), nous dit Nerval dans Aurélia. Mais cette appréhension ne décourage pourtant pas l'auteur, car on le voit employer "toutes les forces de (sa) volonté pour pénétrer encore le mystère dont (il avait) levé quelques voiles" (I,382).

La peur du rêveur provient deuxièmement des visions cauchemardesques que lui apporte parfois le sommeil: "Le rêve se jouait parfois de mes efforts et n'amenait que des figures grimaçantes et fugitives" (I,382). Le résultat de ces visions effrayantes c'est que l'auteur se sent coupable d'avoir "troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle. J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine..." (I,385).

Il nous semble donc évident que le domaine onirique n'est abordable que jusqu'à un certain point seulement, et qu'il y a une limite à la compréhension et à la logique humaine des songes. Car à travers le rêve, et nous l'avons déjà amplement constaté, l'homme se trouve en face de l'Être, en face d'une réalité infiniment plus grande et de là, effrayante, que celle du monde dont il a l'expérience habituelle. La consolation que trouve l'auteur à la fin d'Aurélia, est celle qui provient de l'assimilation de son propre être à celui

de la Réalité absolue et transcendante ——— réunion heureuse qu'effectue le rêve. Le rêve est donc le moyen et non pas la fin de la quête nervalienne: C'est un moyen de parvenir au salut, mais non pas le salut même. Nous reviendrons sur cette constatation lorsque nous chercherons à comprendre le suicide de Nerval dans le quatrième chapitre de notre étude.

Retournons à un plan plus général du rêve nervalien. Le rêve dont il a été question jusqu'à présent ——— le rêve nocture ——— est composé de deux pôles contradictoires, un côté bénéfique et un côté maléfique. Nous avons déjà remarqué que l'image de la Femme révèle de même un côté faste et néfaste, qualité paradoxale ou ambivalente d'ailleurs inhérente à la plupart des images ou thèmes de l'oeuvre nervalienne. Notons seulement en passant (car nous y reviendrons) que ce caractère contradictoire typique des images nervaliennes est étroitement lié à l'intuition des correspondances dissimulées au fond de toutes choses qui sont en apparence opposées. Comme nous espérons le faire ressortir par la suite de cette étude, la volonté de créer un univers où cette harmonie intérieure sera rétablie, est analogue au désir de Nerval de "diriger (son) rêve éternel" (I,435), ou de faire sa propre destinée en lui donnant un sens.

Etudions de près le rêve de nature néfaste qui survient de façon très directe chez Nerval. Le lecteur reste parfois consterné devant l'effet douloureux du cauchemar sur l'âme sensible du rêveur. C'est le rêve d'angoisse et d'effroi qui réveille en sursaut sa victime. Nous rappelons le rêve qui figure au deuxième chapitre d'Aurélia, où le rêveur erre dans de longs corridors sans fin, pour être tout d'un coup affronté par un être immense, " —homme ou femme, je ne sais, —(qui)voltigeait péniblement au-dessus de

l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure, accrochant et froissant ses ailes le long des toits et des balustres..."(I,362).

Ce rêve est un exemple typique du cauchemar nervalien: le rêveur se sent menacé, à bout de forces, et d'habitude réduit à un état de désespoir total.

Mais le rêve néfaste révèle parfois un côté humoristique, aspect inattendu du cauchemar, sauf si l'on connaît la qualité étonnante d'un Nerval qui, même aux moments les plus affligeants, sait garder une certaine objectivité envers soi et sourire de sa propre détresse. En recomposant un rêve douloureux au début d'Aurélia où il attend sa propre mort, il écrit: "— j'avais alors l'idée que j'étais devenu très grand, — et que, tout inondé de forces électriques, j'allais renverser tout ce qui m'approchait. Il y avait quelque chose de comique* dans le soin que je prenais de ménager les forces et la vie des soldats qui m'avaient recueilli"(I,364).

Le lecteur se souvient aussi de la façon humoristique dont nous est racontée un cauchemar après une soirée extravagante dans Les Nuits d'Octobre. Le rêveur est assailli par un groupe de petits gnomes qui lui démontent le crâne à coups de marteau pour lui enlever certaines idées et impressions fâcheuses acquises la veille. Le rêve se termine par ces mots prononcés par les petits démons: "Le malheureux se réveillerait pour mourir d'un coup de sang, que la Faculté qualifierait d'épanchement au cerveau, et c'est nous qu'on accuserait là-haut. (....) Raffermissons la boîte osseuse avec un dernier coup de foulon, — oui, de foulon. Le coq chante, l'heure sonne... Il en est quitte pour un mal de tête..."(I,106).

* C'est nous qui soulignons.

Mais le cauchemar de ton humoristique est en minorité, car la plupart du temps le rêve néfaste apparaît comme expression d'angoisse et de tourment psychique. Nous savons combien Nerval tient à la déesse de son rêve, cette belle Isis, qui le guide dans son cheminement douloureux, et voilà que le rêve parfois la montre qui se détourne de lui. Au cinquième chapitre d'Aurélia par exemple, la Femme disparaît tout en prenant l'aspect de la nature, et même le cri "Oh! ne fuis pas!" de l'auteur n'arrête pas la perte de cette image céleste. Ce rêve se termine effectivement sur un ton de mauvais pressentiment: "... je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme. (...) .. j'eus la persuasion que c'était le sien ... Je reconnus des traits chéris, et, portant les yeux autour de moi, je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. Des voix disaient: 'L'Univers est dans la nuit!'" (I,374).

Non seulement la Femme se dérobe en rêve à l'auteur, mais le rêve la montre parfois comme victime d'une force extérieure et toute-puissante, cette même force fatale dont l'auteur tâche d'échapper pour trouver le chemin d'une destinée individuelle. La Femme y est donc impuissante et incapable de soutenir l'auteur dans sa quête de soi, et cette impuissance lui est révélée en rêve. Sa solitude est ainsi mise en relief par l'expérience onirique, comme dans ce rêve déchirant qui mérite d'être cité au moins en partie: L'auteur se trouve "dans un lieu désert, une âpre montée semée de roches, au milieu des forêts. Une maison, qu'il me semblait reconnaître, dominait ce pays désolé. (...) 'On m'attend là-bas!' pensais-je. Une certaine heure sonna.... Je me dis: Il est trop tard! Des voix me répondirent: Elle est perdue! Une nuit profonde m'entourait. (...) Il me semblait la voir comme à la lueur d'un éclair, pâle et mourante, entraînée par de sombres cavaliers... Le cri de douleur et de rage que je poussai en ce moment me réveilla tout haletant"(I,391

La solitude absolue de l'auteur se trouve donc nettement exposée par le rêve.

Ce qui renforce évidemment l'aspect effrayant du rêve néfaste, c'est que pour Nerval, l'horreur de l'expérience cauchemardesque est réelle. Car, et nous l'avons déjà constaté, le rêve est pour l'auteur une expérience tout à fait réelle. Si donc il rêve que la Femme est la victime de quelque puissance fatale et qu'elle lui est perdue, elle lui est perdue véritablement. Et de même: Si l'auteur se réveille au moment où crie douloureusement la Femme dans son rêve, le même cri retentit pour lui à son réveil dans l'air du monde terrestre⁽⁹⁾.

Il est impératif de noter l'effet d'un rêve néfaste sur l'esprit de l'auteur, pour montrer combien ses rêves lui sont réels. Après chaque vision particulièrement effrayante, nous constatons un sentiment de désespoir absolu, où l'auteur se sent réduit à un découragement extrême, tel que "la société de mes amis ne m'inspirait qu'une distraction vague; mon esprit, entièrement occupé de ces illusions, se refusait à la moindre conception différente" (I,394). Nous relevons tout ceci pour montrer jusqu'à quel point les visions du sommeil sont réelles pour l'auteur d'Aurélia — de là donc que le rêve néfaste est capable d'un effet aussi déchirant sur son esprit.

Mais le rêve nocturne fait aussi preuve d'un côté faste, et l'oeuvre de Nerval abonde une fois de plus en exemples de ce genre. Une belle description des effets du hachich dans L'histoire du calife Hakem (description d'ailleurs contestée par Jean Richer⁽¹⁰⁾ qui la tient pour peu exacte) nous semble convenir parfaitement à l'expérience du rêve faste. L'esprit y est comparé à un prisonnier qui s'enfuit de sa prison (le corps) pour errer "joyeux et

libre dans l'espace et dans la lumière" (II,361) et pour se mettre en contact avec des génies qui lui font des révélations charmantes. L'abolition du temps est inhérent à toute expérience du rêve, car le rêveur franchit involontairement toutes les frontières spatiales et temporelles du monde terrestre.

C'est évidemment de même dans le rêve faste que se réalise l'image bienfaisante de la Femme, rêve qui devient donc un instrument de découverte dans la recherche de soi, et qui apporte au rêveur des visions consolatrices et stimulantes. "Je sors d'un rêve bien doux: j'ai revu celle que j'avais aimée transfigurée et radieuse" (I,410), et aussi: "Mon rêve se termina par le doux espoir que la paix nous serait enfin donnée" (I,412).

Voilà donc dessiné en grandes lignes l'essentiel de ce qui nous concerne à propos du rêve nocturne chez Gérard de Nerval. Nous savons que l'auteur oscillait constamment entre deux positions contraires, entre la conscience et l'inconscience, entre l'état de veille et de sommeil, entre les périodes de lucidité mentale et de démence violente. Notre étude du rêve nocturne a révélé une oscillation pareille à l'intérieur de l'expérience onirique, cette dernière étant tantôt une expérience bienfaisante, tantôt destructrice. Le rêve représente donc, par son aspect tantôt faste tantôt néfaste, le dilemme même de l'auteur. Car, et nous résumons, le rêve incarne deux aspects contradictoires: d'un côté il y a l'épouvante qui résulte d'une confrontation avec le double et avec des forces dangereuses dont le rêveur n'a pas le contrôle, et de l'autre côté il représente une porte sur l'inconnu; sur un monde intérieur où Nerval sait intuitivement chercher son propre salut.

Mais le drame de Nerval, c'est qu'après chaque submersion dans le monde onirique, il se trouve plus dépouillé qu'avant, une fois de plus persuadé de son incapacité de saisir l'Absolu, plus conscient de son impuissance humaine en face du désir profond de connaître l'Amour divin. C'est aussi après l'expérience du rêve qu'il se sent persecuté par une faute jamais bien définie, sentiment qui le réduit à l'état vraiment pathologique du désespoir. Il n'en abandonne pas pour autant la quête du fil de sa destinée dans le rêve et continue toujours à rechercher la clef qui lui permettra de créer son propre univers. Nous avons témoigné de sa résolution de faire face au double fatal de son âme qui se présente en rêve, et le quatrième chapitre de notre étude en poursuivra l'issue.

Nous avons mentionné plus haut la distinction qui se fait entre le rêve nocturne et le rêve éveillé, et nous voudrions maintenant porter notre attention sur ce dernier. Nous gardons toujours la perspective qui nous concerne — celle de la recherche lucide et volontaire de Nerval d'une destinée délivrée des forces fatales.

Comme le terme même nous le suggère, le rêve éveillé implique un abandon, d'habitude volontaire, à la rêverie, à la fantaisie, au monde merveilleux des illusions. Mais rappelons tout de suite que pour Nerval, l'illusion même est douée de réalité, et que par la suite le rêve éveillé implique pour lui une expérience tout à fait réelle et authentique.

Le lecteur se souvient du rôle particulier joué par les souvenirs de jeunesse ou de voyage dans l'origine du rêve nervalien, et il faudra ici insister sur l'importance des souvenirs qui inspirent en plus grande partie le rêve éveillé de l'auteur. Les souvenirs ainsi recomposés sont souvent d'origine authentique,

mais ils s'obscurcissent la plupart du temps pour être transformés en rêverie ou en fantaisie pure. Et le dilemme de Nerval, c'est qu'il n'arrive plus à distinguer entre les souvenirs provenant d'une source réelle et les fantaisies de son esprit — tout se fusionne pour devenir le rêve éveillé qui constitue la trame de sa création littéraire.

Pourquoi, peut-on se demander, cette nostalgie persistente du passé? Pourquoi cet éternel retour en arrière de la part de l'auteur?

La réponse à notre question se dessine lorsque nous comprenons combien l'âme sensible du "rêveur en prose" (I,135) a été froissé par l'instabilité psychique de son siècle: "Enfant d'un siècle sceptique plutôt qu'incrédule, flottant entre deux éducations contraires, celle de la Révolution, qui niait tout, et celle de la réaction sociale, qui prétend ramener l'ensemble des croyances chrétiennes, me verrais-je entraîné à tout croire? (....) Les mortels en sont-ils venus à repousser toute espérance et tout prestige, et, levant ton voile sacré, déesse de Saïs? le plus hardi de tes adeptes s'est-il donc trouvé face à face avec l'image de la Mort? Si la chute successive des croyances conduisait à ce résultat, ne serait-il pas plus consolant de tomber dans l'excès contraire et d'essayer de se reprendre aux illusions du passé?*" (I,299-300).

Ce mal du siècle (dans le véritable sens du terme) dont souffre Gérard de Nerval se lie inextricablement à une soif absolue du passé pour devenir une sorte de culte des souvenirs. Deux thèmes capitaux de l'oeuvre résultent de cette attitude presque morbide de l'auteur.

* C'est nous qui soulignons.

Le premier thème entrevu est celui d'un "paradis perdu", d'un retour à l'innocence et à la pureté de l'homme primordial. Nerval, conscient de la scission intérieure qui trouble l'unité de son esprit, est naturellement doublement attiré par la pensée d'un monde idéal et unifié. Or, pour s'imaginer un tel univers, il se tourne vers de beaux mais vagues souvenirs d'enfance, qui, embellis par son imagination, reviennent sans cesse dans l'oeuvre. De là les belles évocations des danses, des fêtes, des forêts brumeuses et surtout des jeunes filles "dont l'amour m'a fait poète, ou les dédains m'ont fait parfois ironique et songeur" (I,132-133). Les lieux mêmes de son enfance jouent un rôle particulier dans cette recherche des temps perdus, et nous voyons l'auteur tracer un itinéraire dans Sylvie et dans Promenades et Souvenirs qui évoque l'idée d'un pèlerinage. Ce retour en arrière, qui exprime nostalgiquement une quête d'unité et de pureté perdue, se suit donc du désir d'échapper à un siècle incrédule et sceptique.

La quête de l'Amour pur et divin telle qu'elle se trouve exprimée à travers l'image idéalisée de la Femme, serre de près la recherche d'un Paradis Perdu, et constitue pour nous le deuxième thème nervalien inspiré par le mal du siècle dont il souffre. Le secret de cet Amour lui semble se trouver dans le passé — de là l'éternelle rumination des souvenirs où il sent avoir vaguement touché à l'Amour tellement recherché. Et tout lecteur de Nerval connaît le regard compatissant et plein d'un humble amour que porte l'auteur sur son univers réel ou imaginaire, regard qui est comme le reflet de l'Amour cosmogonique. Le passage suivant pris dans Promenades et Souvenirs nous semble être l'expression suprême de cette attitude: " — le monde est désert. Peuplé de fantômes aux voix plaintives, il murmure des chants d'amour sur les débris de mon néant! Revenez pourtant, douces images; j'ai

tant aimé! j'ai tant souffert! ' Un oiseau qui vole dans l'air a dit son secret au bocage, qui l'a redit au vent qui passe, — et les eaux plaintives ont répété le mot suprême: — Amour! amour!'" (I,139).

La nostalgie du passé trouve donc à notre avis sa raison d'être dans l'atmosphère sceptique du dix-neuvième siècle dans laquelle était plongé l'auteur. L'essentiel c'est pourtant de comprendre le malaise de Nerval: il était trop sensible, trop poète pour le cynisme de son époque — de là son rêve éveillé nourri de souvenirs. Et des souvenirs réels ou rêvés, qu'importe, car c'était pour lui le seul moyen de poursuivre sa quête intérieure et de trouver la paix tellement désirée.

Mais le rêve éveillé de Nerval, comme le rêve nocturne, révèle également un côté néfaste dont il faut tenir compte.

Le premier élément négatif qui se dégage du rêve éveillé, est l'obsession avec la mort, obsession qui est liée étroitement à la quête de l'amour idéal. Cette fascination funeste nous est capitale dans une étude de la destinée nervalienne.

Nerval, nous l'avons vu, chérissait l'amour idéal qu'il croyait vivre avec Jenny Colon, actrice douée et belle, mais toute aussi vaniteuse et frivole. Le lecteur s'étonne à la vue de tant de tendresse dont témoigne l'âme généreuse mais fragile de Nerval, et l'élan de son amour est tel qu'il se sent prêt à mourir d'amour pour elle. Dans Octavie, nous trouvons le passage suivant adressé à l'actrice: "Mon Dieu! prenez pitié de mes incertitudes. (...) J'ai entouré mon amour de tant de réserve, j'ai craint si fort de vous offenser, vous qui m'en aviez tant puni une fois

déjà, que j'ai peut-être été trop loin dans ma délicatesse, et que vous avez pu me croire refroidi. (...), je vous l'ai dit, ma vie ne tient à rien qu'à votre volonté, et vous savez bien que ma plus grande envie ne peut être que de mourir pour vous*!" (I, 287).

Les allusions fréquentes dans le texte, non seulement à la mort mais aussi au suicide, prennent une allure particulière quand on se souvient de la nuit du 25 janvier 1855 au cours de laquelle le drame de Gérard de Nerval est venu à son terme. Et presque toutes ces allusions à la mort sont accompagnées d'une mention ou d'un appel à la Femme qui incarne pour lui l'amour idéal: "Mourir, grand Dieu! pourquoi cette idée me revient-elle à tout propos, comme s'il n'y avait que ma mort qui fût l'équivalent du bonheur que vous promettez?..." (I,287-288), écrit l'auteur à Jenny Colon. C'est le sentiment désespéré d'un amour jamais réalisé qui le fait s'exclamer: "N'être pas aimé et n'avoir pas l'espoir de l'être jamais! C'est alors que je fus tenté d'aller demander compte à Dieu de ma singulière existence...." (I,290). Mais il survient toujours dans l'esprit de Nerval (sauf dans Aurélia, et nous reviendrons là-dessus) l'assurance de sa dignité humaine: le don d'un Dieu miséricordieux qui nous interdit le désespoir: "Non, mon Dieu! vous ne m'avez pas créé pour mon éternelle souffrance. Je ne veux pas vous outrager par ma mort; mais donnez-moi la force, donnez-moi le pouvoir, donnez-moi surtout la résolution, qui fait que les uns arrivent au trône, les autres à la gloire, les autres à l'amour!" (I,290).

Nous avons vu que Nerval, après la rupture avec Jenny Colon, projette cet amour frustré sur la divinité de ses rêves. Mais une fois devant le double échec raconté dans Aurélia, où il perd jusqu'à la Femme de ses visions

* C'est nous qui soulignons.

nocturnes, nous voyons éclater la révolte douloureuse d'un Nerval qui s'abandonne au blasphème: — maintenant la mort ne lui est plus l'image de celle "couronnée de roses pâles, comme à la fin d'un festin" (I,288), mais elle lui représente un vide atroce, symbole de son angoisse et de son désespoir poignant: "Une seconde fois perdue! Tout est fini, tout est passé! C'est moi maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir, — Qu'est-ce donc que la mort? Si c'était le néant.... Plût à Dieu! Mais Dieu lui-même ne peut faire que la mort soit le néant" (I,385).

Nous avons déjà constaté plus haut que chaque fois à la sortie d'un rêve Nerval reste plus dépouillé qu'avant, et nous voyons ici pourquoi: Le désir d'atteindre l'Absolu, de consommer l'amour divin incarné par la Femme dans le rêve, est chaque fois frustré (la fin d'Aurélia faisant l'exception). Et c'est la répétition de cet échec qui suscite l'obsession de la mort. Car la mort, tout comme le rêve, lui suggère une évasion de sa faillite — elle lui suggère une porte s'ouvrant sur l'Absolu, un choix à faire qui pourrait guérir le mal de son âme en le rejoignant à l'Etre. Déjà en 1847 (et donc huit ans avant sa fin), il exprime ainsi l'appel de la mort:

"Il semble que Dieu dise à mon âme souffrante:
Quitte le monde impur, la foule indifférente,
Suis d'un pas assuré cette route qui luit,
Et — viens à moi, mon fils ... et — n'attends pas
LA NUIT!!! (I,41).

Mais à part la possibilité d'évasion que lui représente la mort, possibilité toujours rendue plus attrayante par l'expérience du rêve, le rêve éveillé incarne un deuxième aspect tout aussi dangereux: celui de l'envahissement de la vie réelle par le songe. Car n'oublions pas que Nerval est convaincu

de la véracité de son rêve, et que c'est souvent délibérément qu'il tourne le dos à la vie quotidienne pour s'abandonner au monde onirique de son imagination.

Lorsque l'abandon au rêve exprime l'espoir de se rejoindre ainsi à l'Etre, au Paradis Perdu ou à l'Amour divin, l'expérience onirique est créatrice et évidemment thérapeutique. Mais lorsque le rêve est pris comme une fin en soi, et non plus comme une voie vers la réconciliation avec l'Etre, il peut étouffer complètement le rêveur qui devient maintenant la victime passive des forces mystérieuses qui agitent son esprit.

Nous trouvons une très bonne manifestation de ce genre de rêve dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos, où le rêve néfaste est appelé "mauvais rêve". Le rêve y est irréalité, mensonge, voulu pour lui-même, et peut être considéré comme symbole même du Mal. Les victimes du "mauvais rêve" bernanosien sont "comme ces gelées vivantes, au fond de la mer, (qui) flott(ent et absorb(ent)"⁽¹¹⁾, et c'est dans le roman intitulé Monsieur Ouine que nous trouvons cette image effrayante d'une personne tellement rongée par le rêve "qu'il s'ouvre au rêve comme un vieux bateau pourri s'ouvre à la mer"⁽¹²⁾. Ce genre de rêveur ne désire plus rien — pour lui il n'y a que le vide, le néant, un état effrayant dans sa passivité où il n'existe ni le Bien, ni le Mal. L'ennui ou l'indifférence ressentis par le rêveur sont typiques de ce genre d'expérience onirique qui détache en quelque sorte le rêveur de toute réalité transcendante.

Il faut pourtant comprendre que le "mauvais rêve" dont il est question ici, est bien plus qu'une simple vision du sommeil, — c'est toute une attitude psychique, attitude qui refuse la réalité, qui refuse l'existence ou la

différenciation du Mal et du Bien, attitude qui est marquée par l'indifférence et le manque absolu d'amour.

Et on se demande jusqu'à quel point Nerval a été victime de ce rêve, en se rappelant les différents moments dans l'oeuvre où s'exprime son angoisse en face du vide, et où l'on voit glisser le rêveur vers l'abîme effrayant du néant. Combien ne trouvons-nous pas l'écho douloureux de ce genre de rêve dans les paroles du Christ des Chimères:

" *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!' " (I,6).

La description du rêve néfaste, (ennui, refus de la réalité, victoire du néant) nous frappe par sa ressemblance avec certains aspects de la folie, où l'esprit de la victime sombre dans l'état épouvantable du non-être. Quoique nous ne voudrions pas nier les crises de véritable démence subies par Gérard de Nerval, nous trouvons que malgré la folie l'auteur a su résister au "mauvais rêve". Et la grâce qui a sauvé Nerval d'un sort épouvantable, c'est l'Amour. Car, et nous l'avons déjà relevé trop souvent pour y retourner en détail, toute l'oeuvre est baignée dans l'amour omniprésent du regard nervalien — amour qui se manifeste dans l'humour tendre, dans la douceur, dans la beauté des fantômes de son rêve intérieur.

Cet amour subtilement suggéré dans la peinture des personnages et des lieux, se manifeste aussi de façon plus directe, comme dans Aurélia où nous trouvons toute une série d'actes charitables, actes qui délivrent effectivement l'auteur de la folie (ou rêve néfaste) qui risque d'envahir son esprit. Nous les résumons rapidement:

Tout d'abord, il rend visite à un ami malade "Quand on se sent malheureux, on songe au malheur des autres" (I,387). Ensuite, en souvenir de la mort d'Aurélia, il suit un cortège sans en connaître le défunt: "... mais je sais maintenant que les morts nous voient et nous entendent, — peut-être sera-t-il content de se voir suivi d'un frère de douleurs" (I,389). Un peu plus loin dans le texte, il donne une aumône à une chanteuse de café, quoique les autres la renvoient. Puis, se querellant avec un facteur, il le laisse partir quand il le voit qui se fond en larmes. Nous le voyons aussi rendre visite — un bouquet de marguerites en mains — à son père, alors qu'il n'a jamais eu de bons rapports avec lui, et quand il passe par le Jardin des Plantes sous la pluie, il prend pitié des femmes et des enfants qui seront mouillés. Le plus grand geste d'amour, celui qui le délivre véritablement du "mauvais rêve", se trouve pourtant à la fin de la deuxième partie. Interné avec lui chez le docteur Blanche, il y a un jeune homme, qui auparavant a été soldat en Afrique, et qui depuis des semaines refuse à manger ou à parler. Par l'amour et la pitié éprouvés pour cet "être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l'existence" (I, 407), Nerval sort du cercle étroit dans lequel il s'est emprisonné. Et, nous dit-il, il se sent relevé par cet amour de l'autre. Il nous devient donc évident que l'auteur, en s'ouvrant à l'autre à travers ces actes divers d'amour, se délivre en définitive du rêve étouffant qui referme sa victime sur elle-même, et se met ainsi sur la voie de la rédemption.

A part l'amour compatissant de Nerval, il y a un deuxième élément qui le sauve du rêve destructeur: l'espérance. Cette dernière, quoiqu'elle serre de près l'amour nervalien, n'est pas toujours aussi évident dans l'oeuvre. Car rappelons que l'auteur se considère comme appartenant à "la Race rouge"⁽¹³⁾

celle des êtres condamnés ou révoltés, comme Faust, Lucifer, Caïn et Prométhée. Jean Richer le souligne dans son ouvrage intitulé "Nerval. Expérience et Création": "Le personnage romantique chez Nerval, en proie aux tentations de la chair et de l'esprit, victime de lui-même, des dieux, du démon ou du destin s'identifie tantôt à Prométhée, tantôt à Lucifer-Satan, tantôt à Caïn"⁽¹⁴⁾. Du fait qu'il s'agit là d'une race condamnée semble éliminer toute pensée à l'espoir. Mais ces "fils du feu", tout en étant des "êtres perdus parmi la foule comme les étoiles errantes à travers le firmament" (II,562) sont des êtres créateurs, des génies ou des enchanteurs, et nous savons que l'acte créateur même est toujours engendré par l'espérance. L'auteur le dit dans Voyage en Orient: — Le sort de cette race est d'accomplir sa destinée tout en nourrissant l'espérance, cette espérance qui est "toujours déçue, (mais) ravivée sans cesse...." (II, 563).

Et c'est justement cette faculté d'espérance qui sauve Gérard de l'envahissement du rêve néfaste, faculté qui lui permet de voir la déraison de son esprit comme une série d'épreuves qu'il est destiné à subir, mais qui aura tout de même sa récompense. — Dans Aurélia il dit: "Avec cette idée que je m'étais faite du rêve comme ouvrant à l'homme une communication avec le monde des esprits, j'espérais ... j'espérais encore!" (I,392).

Car soulignons bien: Nerval fait face à sa folie, à son rêve néfaste — confrontation qui devient une véritable descente aux enfers. Son rêve ou bien sa folie lui fournissent une espèce de méthode pour toucher à l'Absolu, une quête dont l'urgence l'oblige à la pousser à fond. Mais il se perd parfois dans l'illusion, de sa propre grandeur, tel un véritable fils du feu qui constate d'une façon presque détachée, "... je me reculai jusqu'au trône,

l'âme pleine d'un indicible orgueil, et je levai le bras pour faire un signe qui me semblait avoir une puissance magique" (I,384) ou encore "j'avais alors l'idée que j'étais devenu très grand, — et que, tout inondé de forces électriques, j'allais renverser tout ce qui m'approchait"(I,364). Pourtant, dans l'objectivité même de ces paroles, et dans les tournures comme "qui me semblait" et "j'avais l'idée que", nous touchons à l'humilité de Nerval que discerne de même Albert Béguin⁽¹⁵⁾. Gérard de Nerval fait face à son rêve en toute humilité: sa descente aux enfers est entreprise au nom de l'amour et de l'espérance, une plongée courageuse dans ce que l'âme a de plus profond et de plus mystérieux — non pas pour s'y perdre, mais pour y trouver la lumière, pour y chercher le "rayon (qui) luit dans mon enfer" (I,158).

NOTES

- (1) Castex, Pierre George. Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant, Librairie Jose Corti 1951, p. 305.
- (2) Eigeldinger, Marc. Le dynamisme de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours., Slatkine 1971, p. 53.
- (3) Béguin, Albert. Création et Destinée. Essais de critique littéraire, Seuil 1973, p. 56.
- (4) Baudelaire. Oeuvres Complètes, Tome II, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard 1976, p.329.
- (5) Jung, C.G. Ma Vie. Souvenirs, rêves et pensées, Gallimard 1973, p.213
- (6) Richer, Jean. 'Nerval et ses fantômes', in: Mercure de France, I - VI - 1951, pp. 282-301.

- (7) Jung, C.G. Op. cit, p. 461.
- (8) Ibid.
- (9) Nerval, Gerard de. Oeuvres, Tome I, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard 1966, p. 384.
- (10) Nerval, Gerard de. Oeuvres, Tome II, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard 1966, p. 1344.
- (11) Bernanos, Georges. Oeuvres romanesques, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard 1961, p. 1368.
- (12) Ibid, p. 1537
- (13) Richer, Jean. Nerval. Expérience et Création, Hachette 1970, p. 135.
- (14) Ibid, p. 139
- (15) Béguin, Albert. Gérard de Nerval, Corti 1945, p.7.

QUATRIEME CHAPITRE

L'OEUVRE — ABOUTISSEMENT D'UNE DESTINEE

"Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu" (I,435).

Nous avons proposé au début du chapitre précédent de porter d'abord notre étude sur le rêve nervalien en général, avant d'en préciser le rôle dans l'accomplissement du destin de Gérard de Nerval. Pourtant, notre analyse a inévitablement touché déjà au lien qui se dessine entre la nature du rêve et le rôle qu'il joue dans la vie intérieure de Gérard: Par son côté néfaste le rêve éveillé risque d'envahir le poète; une menace qui égale celle de la folie qui de même pourrait lui boucher "les portes de la redemption..." (I,432). De là, la déclaration courageuse dans Aurélia: "Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret. Pourquoi, me dis-je ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison?" (I,412).

Ce quatrième chapitre s'appliquera à mieux comprendre le rôle du rêve dans l'oeuvre de Gérard de Nerval, et nous chercherons surtout à comprendre la façon dont l'auteur fixe son rêve pour en être délivré. Cette recherche rejoindra la quête de l'auto-identification déjà relevée au deuxième chapitre de notre étude.

Nous l'avons vu: le rêve est de nature décousue, incohérente et ambivalente, et le seul moyen de "dompter cette chimère attrayante et redoutable" sera de construire, à partir de ce qui est chaos et paradoxe, un monde harmonieux où toute contradiction cessera d'exister.

Comment Nerval s'y prend-t-il pour créer cet univers harmonieux tellement recherché?

La réponse à notre question réside dans l'image du cercle, image capitale dans l'oeuvre nervalienne qui reparaît constamment à des niveaux différents, et sur laquelle nous voudrions maintenant porter notre attention.

Tout d'abord, au niveau narratif, la réapparition de certaines figures mythiques, la répétition constante de lieux et de noms, évoquent une sorte de progression cyclique des événements. Une récurrence rythmique se dessine par exemple dans l'évocation continuelle du Valois, de Paris et ses environs et des Filles du Feu, et ce retour cyclique de certaines idées suggère une image du cercle qui renforce l'unité intérieure de l'oeuvre. Voilà donc la première manifestation de cette image que nous voulions relever.

Deuxièmement, cette image apparaît aussi au niveau stylistique, c'est-à-dire au niveau des thèmes et des images qui reviennent constamment dans le texte. Nous pensons par exemple au thème de la culpabilité, à ceux du déguisement, de la ressemblance et des souvenirs, et aussi à la fréquence avec laquelle revient l'image de la Femme, du Double, de l'Etoile, du Soleil, de la Lune et de la Tour, pour voir se dessiner l'éternelle image du cercle dans l'oeuvre de l'auteur. En plus, les images elles-mêmes sont souvent des objets circulaires, comme la lune et le soleil, aussi bien que la ronde de jeunes filles dansant. L'image du cercle est voilée parfois ou suggérée seulement; ainsi cette "chaîne non interrompue (qui) liait autour de la terre les intelligences dévouées...."(I, 402-403).

Parlant de lui-même, l'auteur constate vers la fin d'Aurélia qu'il est "abandonné (....) au cercle monotone* de (ses) sensations ou de (ses) souffrances morales" (I,407), et certains nervaliens veulent voir dans cette image du cercle aussi bien que dans toute la nature cyclique de l'oeuvre

* C'est nous qui soulignons.

soit le symbole d'un éternel et stérile retour sur soi-même, soit même le symbole d'une forme de narcissisme dont Gérard de Nerval aurait été victime⁽¹⁾.

En ayant recours à l'image telle que le cercle apparaît depuis l'Antiquité dans les différents mythes et religions du monde, nous savons que l'évocation d'un rond ou d'un cercle chez Nerval comporte une signification autrement puissante.

Prenons tout d'abord l'image du MANDALA pour éclaircir notre constatation. Le mot mandala signifie "cercle" et est à la fois le symbole de la Totalité et de la réunion de l'être avec l'Absolu⁽²⁾. Etant le siège de Dieu, le mandala exige un cheminement au centre, un pèlerinage à ce qu'il y a de plus mystérieux et dissimulé au fond de l'être. Jung, dans ses recherches scientifiques, prend le mandala comme signe de la totalité psychique, et affirme qu'il se manifeste le plus souvent sous la forme d'une fleur, d'une croix ou d'une roue, avec une tendance marquée à prendre le chiffre quatre comme base de sa structure⁽³⁾. (Et tout lecteur de Nerval connaîtra la fréquence avec laquelle reviennent ces mêmes éléments). Jung ajoute — et le fait est capital — que l'image du cercle ou du mandala se manifeste surtout pour délimiter ou protéger les éléments "d'une totalité en danger de se perdre dans un vague indéterminé"⁽⁴⁾. Le cercle chez Nerval semble donc traduire la tentative désespérée d'un être à saisir et à réunir les fragments de sa raison pour reconstruire l'unité intérieure si profondément dérangée par la folie. Son oeuvre littéraire, lieu où se dessine l'image du cercle, semble donc incarner ce désir de Nerval de retrouver une harmonie intérieure où tout paradoxe se trouvera annihilé.

La deuxième image traditionnelle du cercle est celle de l'OUROBOROS; le serpent qui, en mordant sa propre queue, forme un anneau ou un cercle de chair. L'auteur évoque ce serpent "qui entoure le Monde"(I,411) dans les Mémorables, visions merveilleuses où il voit se réaliser son propre salut. Et voilà que nous trouvons textuellement annulée la possibilité d'un Nerval renfermé éternellement dans lui-même, car la bête y relâche sa queue; "sa gueule béante aspire la fleur d'anxoka, la fleur souffrée, — la fleur éclatante du soleil!" (I,411) — donc ouverture dans le cercle qui traduit la délivrance de l'âme effectivement réalisée dans cette vision céleste.

Mais retournons à l'image archétypale de l'ouoboros qui signifie "la totalisation des contraires, du rythme perpétuel des phrases alternativement négatives et positives du devenir cosmique"⁽⁵⁾. Et, comme nous espérons le faire ressortir dans la suite, l'oeuvre de Nerval réalise justement cette "totalisation des contraires", car sa quête pour réunir et stabiliser les paradoxes qui tourmentent son esprit, se réalise à travers la création: Non pas création cosmique comme sur le plan métaphysique, mais création littéraire. Nous y reviendrons.

Notons toutefois que la forme du cercle rappelle aussi le ventre maternel, lieu d'abri et symbole de sécurité et d'intimité⁽⁶⁾ (comme le suggère déjà la fréquence des mots "grotte" et "cave" dans l'oeuvre nervalienne) — image qui traduit donc parfaitement la quête intérieure d'un Nerval.

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, la lune, cet autre disque ou cercle qui est mythologiquement lié à la réunion des contraires et à l'éternel cycle du temps, revient également à tout moment dans le texte. Il est

impératif pour notre étude de noter la constatation suivante de Gilbert Durand: "(le) symbolisme lunaire (...) est synthétique*; la lune étant à la fois mort et renouvellement, obscurité et clarté, promesse à travers et par les ténèbres et non plus recherche ascétique de la purification..."⁽⁷⁾. Car nous voyons que Nerval, tout en donnant une place particulière à cet astre dans le réseau d'images qui constitue son oeuvre, se lie aussi personnellement à lui: "Je m'attribuai à moi-même une influence sur la marche de la lune...." (I,402), et aussi "La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles* qui, délivrées de leurs corps mortels, travaillaient plus librement à la régénération de l'univers" (I,403). L'auteur devient par cette espèce d'identification avec la lune lui-même le lieu où doit se faire une synthèse; sa destinée devient celle de trouver à travers l'obscurité de sa démence la clarté d'un monde harmonieux où tout se corresponde.

L'image lunaire, comme toute image du cercle, engendre toujours l'idée de la répétition, ou d'un cycle recommencé à l'infini. Et l'oeuvre de Nerval, nous l'avons vu, est basée sur l'idée de la répétition: des images, des thèmes et des personnages qui reviennent sans cesse. En plus, comme nous le verrons plus loin, il y a aussi répétition au niveau structural de l'oeuvre. Mais, pour emprunter des termes à G. Durand, il faut très peu de choses pour passer du cycle au progrès⁽⁷⁾ — et n'en trouvons-nous pas le témoignage chez un auteur comme Nerval qui affirme par l'image du cercle sa volonté de toujours recommencer, de ne jamais abandonner, mais de répéter à l'infini s'il le faut, la tentative de saisir son rêve et de le fixer dans la belle formule d'un langage tout personnel?

* C'est nous qui soulignons.

Car nous sommes parvenus à conclure que c'est dans le langage, et donc dans l'oeuvre littéraire que l'auteur arrive à réaliser l'harmonie de l'univers dont il a longtemps eu l'intuition, et où, au moyen de l'image du cercle, il réussit à faire une synthèse des paradoxes pour créer un Tout harmonieux. Et rappelons un instant la tentative de Gérard de faire une synthèse des religions et des mythes divers dont il porte la connaissance. Ne faut-il pas voir dans ce désir de synthèse la même aspiration à fixer dans un monde personnel et cohérent les différentes vérités qui papillonnent dans son esprit?

Nous nous tournons maintenant vers l'oeuvre même pour soutenir notre thèse.

A première vue, l'oeuvre de Nerval ne semble pas réaliser l'unité perdue de son monde intérieur — cette unité que l'auteur cherche à rétablir. Nombre de poèmes aussi bien que de récits en prose semblent incohérents, et l'oeuvre est, tout comme le rêve, mystérieux et difficile à dévoiler. Nous pensons en particulier au récit parfois fort énigmatique de La Pandora, texte qui par son incohérence et ses brusques changements de ton, évoque l'expérience décousue et déconcertante d'un rêve. Et où trouver une poésie à première vue plus insondable que celle des Chimères, sonnets dont l'auteur lui-même a dit: "(Ils) perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible"? (I,159). Même le récit célèbre de Sylvie s'obscurcit parfois par des changements subits de plan: on saute de la vie réelle à la rêverie et au rêve nourri de souvenirs à leur tour éphémères et fragmentaires. L'abolition du temps qui résulte de cette intercalation des événements dans Sylvie transpose le lecteur dans un monde onirique où la raison ne triomphe certainement pas toujours. Mais, nous précise l'auteur à la fin du récit,

"telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des coeurs me comprendront*"(I,271). Et c'est vrai: nous comprenons ce que Nerval essaie de nous transmettre; nous voyons se fixer dans le texte la merveilleuse harmonie d'un univers où tout se répond. Mais pour apprécier cette harmonie de l'oeuvre nervalienne, il nous faut nous tourner ^{vers} son langage, et ^{vers} lui seul, car c'est dans ce langage tout particulier que réside et se résout le conflit intérieur du poète, et que sa destinée trouve sa pleine et lumineuse cristallisation.

Il s'agit ici du langage pur et simple qui est le reflet même de l'homme également sincère, et dont Albert Béguin⁽⁸⁾ a souligné l'humilité digne et résignée. Mais comprenons tout de suite que cette résignation de l'homme qui n'a jamais prononcé "un mot plus haut qu'il ne fallait"(I,(xvi)) n'est pas la soumission passive d'un esprit à son sort, mais au contraire l'humble effort pour assumer son destin en lui donnant un sens. Et le sens de son destin, Nerval le fixe dans la clarté, dans la beauté, dans l'harmonie de son langage merveilleux.

Prenons comme exemple le passage suivant dans Aurélia où l'auteur évoque la création des mondes:

"Du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aigue, — et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt. Sois bénie, ô première octave qui commenças l'hymne divin! Du dimanche au dimanche enlace tous les jours dans ton réseau magique. Les monts le chantent aux vallées, les sources aux rivières, les rivières aux fleuves, et les fleuves à l'Océan; l'air vibre, et la lumière brise harmonieusement les fleurs naissantes. Un soupir, un frisson d'amour sort du sein gonflé de la terre, et le chœur des astres se déroule

* C'est nous qui soulignons.

dans l'infini; il s'écarte et revient sur lui-même, se resserre et s'épanouit, et sème au loin les germes des créations nouvelles"(I,410).

Nerval réalise au niveau du langage la résolution des contraires pour établir dans le texte l'harmonie parfaite de l'univers, cette harmonie dont il est tellement conscient.

Dans la première phrase, une contradiction apparente (deux notes qui résonnent du sein des ténèbres muettes) se fond pour engendrer aussitôt une nouvelle création: "l'orbe éternel s'est mis à tourner". Notons que les deux notes qui déclenchent ce mouvement sont à deux pôles contraires (l'une est grave, l'autre aigue), et tout comme les deux notes opposées se fusionnent pour mettre en mouvement l'"orbe éternel", les deux parties opposées de l'âme nervalienne se rejoignent dans l'acte salutaire de la création littéraire. Nous trouvons ainsi suggérée au niveau linguistique, l'assimilation de l'auteur à son double au niveau psychique — assimilation qui permet la création d'une oeuvre parfaitement harmonieuse.

L'unité intérieure des deux phrases suivantes poursuit l'idéal d'une harmonie parfaitement consommée. Quoiqu'elles soient syntaxiquement séparées l'une de l'autre, elle se rejoignent premièrement par le fait qu'elles s'adressent toutes les deux aux notes magiques, et deuxièmement par leur brièveté et par la répétition du chiffre huit suggéré dans "octave" et "dimanche au dimanche". L'image du cercle comme elle est évoquée dans la première phrase par l'orbe éternel réapparaît ici dans "dimanche au dimanche" qui suggère une espèce de retour cyclique du temps, et cette répétition de l'image renforce l'unité intérieure du passage. Rappelons que l'image du cercle est toujours susceptible à traduire la notion d'une Totalité: — établissement donc dans le texte d'un Tout harmonieux au niveau stylistique.

L'"hymne divin" engendré par la résonance des deux notes avance ensuite pour relier dans son "réseau magique" les extrémités de la terre: de nouveau synthèse de pôles opposés suggérée par la progression du son à partir des monts jusqu'aux vallées. La progression du son qui s'étend d'une extrême à l'autre est aussi parfaitement logique et souligne donc la cohérence intérieure de la phrase. Nous la suivons des sources aux rivières (de l'invisible au visible) et des fleuves à l'Océan (du petit au grand) — donc dialectique harmonieuse d'éléments en principe opposés.

Passons à la dernière partie de la phrase: "l'air vibre, et la lumière brise harmonieusement les fleurs naissantes". Deux noms évoquant deux éléments apparentés (l'air et la lumière), dont la répétition sonore du "l" suggère une sorte de mouvement ou entraînement à l'intérieur de la phrase. Cette idée de mouvement est reprise au niveau syntaxique par les deux verbes "vibrer" et "briser" qui renforce le dynamisme cyclique du passage.

Puis: "un soupir, un frisson d'amour sort du sein gonflé de la terre..." De nouveau de la sonorité ensorcelante à l'intérieure de la phrase qui en renforce l'unité harmonieuse. Et remarquons que la répétition du mot "sein" dans cette dernière phrase du passage en question renvoie le lecteur à la toute première phrase, celle qui commence par "Du sein*des ténèbres..." — répétition qui encercle ainsi le paragraphe pour en faire un Tout parfaitement arrondi.

Ce cercle n'est pourtant pas fermé sur lui-même, car la phrase continue pour nous donner une magnifique image d'éparpillement, celle d'un chœur d'astres

* C'est nous qui soulignons.

qui se resserre et s'épanouit tour à tour pour répandre les germes de nouvelles créations. Voici donc que se réalise stylistiquement la constatation faite plus haut dans ce chapitre, à savoir que l'image du cercle, loin de signifier fermeture sur soi, suggère au contraire l'ouverture à de nouvelles possibilités tout en réunissant des choses opposées pour créer une totalité harmonieuse et indivise.

Le lecteur s'étonne de ce langage souple et limpide qui coule d'un esprit menacé de la démence et qui parfois a sombré dans la nuit de son propre rêve. Nous ne pouvons évidemment citer toute l'oeuvre de l'auteur pour illustrer ce langage ensorcelant. Mais sentons toutefois sa magie toute particulière dans ces quelques exemples que nous ne pouvons pas ne pas citer.

A propos de la mort de Célénie, un amour de jeunesse: "Encore une figure blonde qui pâlit, se détache et tombe glacée à l'horizon de ces bois baignés de vapeurs grises...." (I,144), et Adrienne, cette "fleur de la nuit éclosée à la pâle clarté de la lune, fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs" (I,246-247).

Nerval est conscient de l'effort qu'exige de lui un tel langage, langage en dehors duquel tout reste troublé et confus. Il lui faut ce langage pour saisir les paradoxes qui tourmentent son esprit et pour les dissoudre en formulant un nouvel univers délivré de toute contradiction. Les cinq dernières années de sa vie font preuve d'une accélération de production littéraire (c'est d'ailleurs là qu'il faut situer Aurélia et les Chimères), accroissement qui suggère que l'auteur, conscient de sa destinée qui s'inscrit dans l'oeuvre littéraire, a voulu doubler l'effort de trouver son salut dans la parole.

"L'art", écrit-il, "a toujours besoin d'une forme absolue et précise, au-delà de laquelle tout est trouble et confusion"⁽⁹⁾. Cette forme absolue et précise Nerval la trouve dans la transparence de son langage tout particulier.

La poésie de Gérard de Nerval, et en particulier les sonnets, incarne de même cette clarté et cette précision que l'auteur exige de lui-même pour "fixer le rêve et (d')en connaître le secret" (I,412). Car c'est bien à travers la poésie que l'auteur aperçoit les rapports qui unissent le monde terrestre au monde surnaturel, et qu'il en opère la réunion pour réaliser ainsi son intuition de cette harmonie profonde:

"Respecte dans la bête un esprit agissant :
Chaque fleur est une âme à la Nature éclosé;
Un mystère d'amour dans le métal repose:
'Tout est sensible!' Et tout sur ton être est puissant!" (I,8).

Le sonnet El Desdichado incarne à notre avis le mieux l'harmonie qui résulte de la solution des contraires, et nous renvoyons le lecteur à l'admirable exégèse de ce poème dans les Archives nervaliennes⁽¹⁰⁾. Tous les autres sonnets des Chimères sont pourtant réussis ^{de} ce point de vue, et nous voudrions maintenant comme exemple faire une analyse de celui intitulé Artémis. Notre analyse ne prétend pas être complète; elle voudrait seulement démontrer la mesure dans laquelle la forme et le contenu du poème se confondent pour former une unité harmonieuse où toute contradiction cesse d'exister. La résolution des paradoxes se réalise au niveau étymologique aussi bien que structural du sonnet, résolution qui, nous l'avons vu, serre de près l'image du cercle. Soulignons donc que le contexte mythologique et alchimique de ce poème énigmatique tel qu'entre autres le relève Jean Richer⁽¹¹⁾ dans Nerval. Expérience et Création, ne nous intéresse que dans la mesure où il touche à la perspective de recherche que nous avons adoptée.

ARTEMIS

- 1 La Treizième revient ... C'est encor la première;
2 Et c'est toujours la Seule, — ou c'est le seul moment:
3 Car es-tu Reine, ô Toi! la première ou dernière?
4 Es-tu Roi, toi le Seul ou le dernier amant?...
- 5 Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
6 Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
7 C'est la Mort — ou la Morte... O délice! ô tourment!
8 La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.
- 9 Sainte napolitaine aux mains pleines de feu,
10 Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule:
11 As-tu trouve ta Croix dans le désert des Cieux?
- 12 Roses blanches, tombez! vous insultez nos Dieux,
13 Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle:
14 — La Sainte de l'Abîme est plus sainte à mes yeux!

Le titre original de ce poème, "Ballet des Heures"⁽¹²⁾ suggère déjà la nature cyclique du contenu aussi bien que la structure du sonnet. La première strophe évoque un retour cyclique des heures: La treizième (heure) qui revient est toujours la première, elle est la seule, l'unique. Le chiffre treize, à cause des treize lunaisons qui apparaissent dans une année solaire, est lié à la fois à la lune et au soleil, et sert donc à relier dans une seule image les deux astres opposés.

Cette "Seule" qui revient constamment est la divinité Artémise; d'après Richer une allégorie alchimique, hermaphrodite, à la fois Reine et Roi, et qui incarne le soleil et la lune, le soufre et le mercure⁽¹³⁾. Cette constatation élucide donc l'énigme des troisième et quatrième vers, et nous voyons que Nerval, rien que par le choix de la divinité autour de laquelle tourne le sonnet, suggère le rapprochement de choses en principe opposées.

A plusieurs reprises nous avons déjà pu faire remarquer que l'image du cercle dénote la synthèse des contraires, et il est donc impératif que nous relevions la structure circulaire des deux quatrains. Précisons: la rime a, b, a, b, de la première strophe suggère par son alternance un cycle qui se répète à l'infini, et cette idée de répétition des mots ou des sons non seulement dans la première strophe, mais dans le poème entier: Le suffixe "-ième" revient cinq fois et trouve encore un écho dans "bière" à la deuxième strophe; le mot "seul" revient quatre fois; le verbe "aimer" revient de même quatre fois et se retrouve aussi dans "amant", les mots "saint" et "rose" reviennent aussi trois fois, et ainsi de suite. Une telle répétition des mots donne évidemment une grande force incantatoire au poème et en renforce la sonorité. Le rythme ainsi créé à l'intérieur du poème rend les vers extrêmement dynamiques et renforce l'image d'un cycle ou d'un cercle animé.

En plus, le cercle ainsi évoqué dans la première strophe n'est pas fermé sur lui-même, car la continuité suggérée par la rime croisée, a, b, a, b (au lieu de la rime embrassée qu'on attend normalement dans le quatrain d'un sonnet) suggère une ouverture à l'extérieur. Les points de suspension à la fin du quatrième vers invitent de même une prolongation de la pensée, et donc un mouvement en avant et non pas un retour en arrière.

Passons à la deuxième strophe: Les deux premiers vers de la deuxième strophe sont extrêmement entraînants et incantatoires à cause de la répétition des sons "Aimez qui vous aima du berceau dans la bière

Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement."

— entraînement qui se trouve brusquement détruit par le troisième vers qui se divise nettement en quatre parties, et qui en plus choque par la rupture

de la rime croisée employée dès la première strophe: "C'est la Mort — ou la Morte... O délice! ô tourment!"

Ce vers qui est mis en relief par la structure même du poème est d'une importance capitale, car la contradiction apparente à l'intérieur du vers se trouve effacée à deux niveaux: D'abord au niveau lexicologique la première partie du premier hémistiche ("C'est la Mort") correspond à celle du deuxième hémistiche (O délice!) — Pour l'auteur "délice", parce que c'est à travers la mort qu'il rejoindra sa bien-aimée. De même la deuxième partie du deuxième hémistiche ("ô tourment!") répond à la deuxième partie de la première hémistiche ("la Morte..."), parce qu'il est tourmenté par l'absence de cette femme qui lui est ôtée par la mort. Ensuite, au niveau structural, la contradiction apparente du contenu se trouve subtilement effacée par l'assonance du "o" qui, par sa répétition sonore, relie les quatre parties de la phrase pour en renforcer l'unité harmonieuse.

L'unité structurale de la strophe décrit cette fois-ci un cercle fermé et complet à cause du schéma de rimes embrassées, mais le cercle rejoint celui de la première strophe, par le mot "treizième" à la fin du vers huit, qui incorpore les mots "treizième" et "première" de la première strophe. Robert Faurisson discerne de même dans le mot "treizième" une étymologie fantaisiste de l'auteur qui rassemble "treizième" et "première" dans un même mot (14). La rose tenue par la bien-aimée incarne donc le rapprochement de la treizième et de la première heure, elle est la seule, l'unique, comme l'est de même la Femme. Il est important de noter cette symbolique de la rose qui par son unicité évoque l'amour unique pour la Femme aussi bien que la mort qui est toujours unique. Et, nous l'avons vu clairement exposé au vers sept du poème: la mort et la Bien-aimée se confondent inextricablement.

Cette remarque sur la symbolique de la rose rappelle le lien qui se dessine entre la fleur et le cercle décrit par l'image du mandala — image traditionnellement liée à l'idée d'une synthèse des contraires pour établir un Tout harmonieux.

Et notons que la rose n'est pas le seul symbole traditionnellement lié au mandala qui se trouve dans ce poème, les autres symboles principaux étant la croix, la roue et le chiffre quatre. Car au vers onze: — "As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux...", et l'idée d'une roue est suggérée par l'évocation d'un cadre d'horloge dans la première strophe, tout comme le chiffre quatre se manifeste dans la structure même du sonnet: Quatre strophes, dont deux sont des quatrains. Le poème entier se dessine donc comme un mandala; expression parfaite de l'unité intérieure recherchée par le poète. Mais n'anticipons pas.

Les deux quatrains, nous l'avons constaté, évoquent chacun un cercle, mais dans aucun des cas un cercle clos, puisque le premier s'ouvre sur le deuxième, et que le deuxième rejoint le premier par l'emploi de "trémière". L'unité parfaite des quatrains réalise donc l'image du cercle au niveau lexicologique aussi bien qu'au niveau structural.

Passons maintenant aux tercets: Le premier tercet, nous précise J. Richer⁽¹⁵⁾ est une interrogation sur le sort posthume de l'âme de la Bien-aimée (Artémise Aurélia, Jenny Colon): "As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux?" Mais notons que les deux vers qui précèdent cette question pathétique incarnent certains éléments opposés tout en s'adressant à la même et l'unique Bien-aimée "mains pleines de feux" évoquent la chaleur, là où la rose "au coeur violet" évoque le froid (et nous savons que Robert Faurisson⁽¹⁶⁾ trouve de même un signe du froid dans la couleur violet).

Mais l'opposition va plus loin: la Sainte Napolitaine s'oppose géographiquement à la Sainte Gudule qui est la patronne de Bruxelles, cette "froide capitale du Nord" (I,356) dont parle Nerval dans La Pandora. En plus, la "rose au coeur violet" de la sainte du nord rappelle un passage dans Octavie (I,288) où les "roses violettes" se rattachent à la sainte Rosalie, patronne elle de Palerme, Naples, Nice et donc du sud! Deux pôles opposés se rejoignent donc dans une seule déesse ou sainte, celle de l'abîme nommée au deuxième tercet.

Cette assimilation des opposés qui s'opère au niveau sémantique des tercets se trouve aussi reflétée dans la structure extérieure des strophes. Une étude du schéma de rime révèle ceci:

Premier tercet c, d, e; deuxième tercet e, d, c. La rime des deux dernières strophes n'évoque donc pas une répétition à l'infini de deux choses opposées, (comme cela aurait été le cas avec une rime c, d, e, c, d, e) mais plutôt l'image d'un cercle complet, comme dans le cas d'une strophe à rime embrassée.

Le cercle ainsi formé au niveau structural des deux tercets n'est pourtant pas fermé sur lui-même, car il y a au niveau sémantique une ouverture qui donne sur la toute première strophe: La Sainte de l'Abîme dont il est question au dernier vers du sonnet renvoie à celle du tout premier vers — "l'unique", la seule, celle qui en revenant est toujours la première ... Les tercets se rejoignent donc aux quatrains pour confirmer l'unité absolue et harmonieuse du poème.

Nous voyons que l'assimilation des contraires pour trouver la seule Amante se fait nonseulement à l'intérieur du poème (c'est-à-dire au niveau sémantique)

mais aussi à l'extérieur (c'est-à-dire dans la forme même du sonnet). Le poème dans son ensemble réalise donc ce que réalise le langage de Nerval dans les œuvres en prose: l'unité harmonieuse d'un univers personnel où toute contradiction cesse d'exister.

Pour conclure notre analyse, remarquons que le titre "Artémis" incarne de même une assimilation de deux choses en principe opposées: Le mot "Artémis" selon Jean Richer⁽¹⁷⁾, signifie ici "le Tombeau de l' Aimée", puisque d'après le symbolisme alchimique recherché par Nerval, "le cadavre et le sépulcre ne font qu'un". Le titre incarne donc déjà l'assimilation de choses séparées (le corps et le sépulcre) — acte alchimique et créateur qui trouve son épanouissement dans le sonnet même.

Gérard de Nerval réalise donc, comme nous l'avons démontré, à travers la création littéraire, sa prière de pouvoir "créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu" (I,435).

Nous voudrions nous arrêter un instant sur cette dernière remarque de l'auteur, en rappelant l'Évangile selon saint Jean⁽¹⁸⁾: "Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu (...). Par lui tout a paru, et sans lui rien n'a paru de ce que est paru". Car l'acte d'écrire devient effectivement un acte démiurgique dans la mesure où l'auteur nomme au moyen du langage l'unité intérieure qu'il a perdue. Nous l'avons vu: le sonnet incarne le cercle parfait; le mandala, qui est synthèse de toutes choses opposées. En donnant à travers le langage ou bien la parole une forme concrète à l'harmonie universelle dont le poète n'a que l'intuition, il crée effectivement cette harmonie — Acte doublement démiurgique car il

ressemble en plus à la genèse originale du monde: L'auteur construit sur le débris ou le chaos d'un esprit dérangé par la folie, un univers littéraire où l'harmonie profonde de toutes choses est parfaitement consommée — harmonie qui se réalise dans la pureté et la clarté d'un langage tout personnel.

L'oeuvre littéraire de Nerval n'est donc jamais un simple jeu gratuit de divertissement pour son auteur, ou pire, comme pourrait le suggérer l'état financier où se trouvait le poète vers la fin de sa vie, une sorte de gagne-pain assez profitable. L'urgence qui se traduit par la prolifération littéraire de ses dernières années est celle d'un être conscient de toute une destinée qui se confond avec l'oeuvre, car nous pouvons conclure avec Albert Béguin que "cette oeuvre (.....) est la plus étroitement liée qui soit avec l'existence de son auteur; bien loin de se borner à confesser, à décrire, ce qui s'est passé, l'oeuvre devient, parce que Nerval le veut, le lieu même où se décide son destin*"(19).

Nous venons de démontrer que l'oeuvre de Gerard de Nerval réalise l'idéal de fixer son rêve dans un univers dont l'auteur contrôle l'harmonie parfaite, et que cette harmonie est atteinte par le langage. Mais le langage nervalien a une deuxième fonction capitale dans l'accomplissement de la destinée de l'auteur: celle de retrouver "l'autre".

Précisons: la folie implique non seulement pour sa victime la perte de la raison, mais aussi celle de "l'autre". Cette perte de l'autre comporte en plus la perte de l'Etre qui se dissimule dans tout homme, et dont la présence

* C'est nous qui soulignons.

confirme la solidarité de notre espèce. Une telle perte de l'Être entraîne un double échec, car non seulement perd-on ainsi le contact avec l'autre extérieur, c'est-à-dire son prochain, mais aussi celui avec l'Être qui est en soi. — De là la scission douloureuse de l'âme en deux parties opposées et hostiles chez Nerval. La quête de l'autre extérieur se réalise donc en parallèle avec la tentative de réconcilier les deux parties de son âme, de conquérir le "ferouer" hostile comme ce dernier se manifeste par exemple dans Aurélia, pour trouver l'unité intérieure si profondément désirée.

Pour démontrer le rôle essentiel de la parole dans le rétablissement du contact avec "l'autre", nous cernons notre étude autour du texte d'Aurélia. Ce récit, dont quelques pages du manuscrit ont été trouvées dans les poches du mort de la rue de la Vieille-Lanterne, incarne effectivement le point culminant de la quête nervalienne; c'est, pour employer les mêmes termes que J.P. Richard⁽²⁰⁾, "le triomphe du syncrétisme", le récit où le rêve "s'épanche" directement dans la vie, et où la communication avec "l'autre" se trouve restituée. En plus, c'est le texte où la création de la parole salvatrice de Nerval se réalise même au niveau narratif du récit.

Arrivé à ce point-ci de notre discussion, il est intéressant de noter qu'une étude très récente de Shoshona Felman⁽²¹⁾ soutient et élabore notre pensée que la parole ou bien le langage salvateur de Nerval trouve son plein épanouissement dans Aurélia, et que cet épanouissement se manifeste même au niveau narratif du récit. Dans ses recherches, l'auteur américain étudie l'oeuvre de plusieurs écrivains, entre autre Foucault, Rimbaud, Balzac et Flaubert, pour déterminer le rapport qui se dessine entre la folie et le texte littéraire.

Examinons maintenant comment l'auteur arrive à la création de cette parole qui lui permet de rétablir le contact avec l'autre, comme elle se trace dans Aurélia.

Nous avons déjà signalé l'importance que Nerval dans sa folie accorde aux signes. Dans Aurélia, cette obsession se précise, car, quoiqu'ils restent obscurs et énigmatiques, les signes extérieurs de toute sorte lui semblent fournir quelque clef aux portes de la rédemption. Confronté dans Aurélia à ces symboles dont il n'arrive pas à comprendre le sens, le rêveur dit: "...je crus que cela voulait dire: Tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie, et tu n'as pas compris. Les religions et les fables, les saints et les poètes s'accordaient à expliquer l'énigme fatale, et tu as mal interprété..." (I,392). Mais il s'engage aussitôt à rechercher cet "alphabet magique", cet hiéroglyphe mystérieux" (I,387) qui lui permettra de retrouver l'autre; "... retrouvons la lettre perdue où le signe efface, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits" (I,387). Mais au fur et à mesure que se déroule l'histoire, il devient évident que l'auteur ne va pas retrouver ce "signe effacé". Au fond du désespoir, se rendant compte de son impuissance à saisir "l'alphabet magique", nous voyons que l'auteur s'éloigne davantage de "l'autre" par la perte du langage humain. "Les visions qui s'étaient succédé pendant mon sommeil m'avaient réduit à un tel désespoir, que je pouvais à peine parler*" (I,394)... et "(Georges) consentait à parler seul, tandis que je ne répondais qu'avec quelques phrases décousues"(I,395). Cet isolement provoqué par le manque de communication comporte une nouvelle crise de folie, et Nerval est une fois de plus interné chez le docteur Blanche.

* C'est nous qui soulignons.

Ce dernier lui remet, dans sa chambre à l'asile, tout son mobilier personnel, ses livres aussi bien que des objets chéris collectionnés pendant ses voyages. Et voilà que dans le calme de ce séjour Nerval abandonne la quête des signes mystérieux et accepte son impuissance humaine à jamais les comprendre. Il commence à classer ses correspondances et ses notes diverses: "J'ai retrouvé avec joie ces humbles restes de mes années alternatives de fortune et de misère, où se rattachaient tous les souvenirs de ma vie. (....) Il y avait de quoi rendre fou un sage, tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou" (I,406). Ce classement suggère une réorganisation de l'esprit, un retour au langage familier de l'homme. Ce n'est plus les signes extérieurs et leur valeur symbolique qui l'intéressent maintenant, mais plutôt ces "lettres à demi froissées" (I,406) qui lui rappellent le contact et la communication avec "(mon) seul amour" (I,406) ou bien, d'une façon plus générale avec l'autre. Le retour au langage humain est pourtant difficile: "Bien de lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou raturées..." (I,406).

Le classement des anciennes lettres ne représente que le début d'un retour à l'autre à travers le langage, retour qui sera accompli par l'amour éprouvé pour l'autre malade interné avec lui. Nous rappelons que ce jeune homme aliéné est muet, et donc lui-même coupé de contact humain par manque de langage. L'auteur, nous l'avons vu, prend pitié de lui: "Je passais des heures entières à lui chanter d'anciennes chansons de village, auxquelles je cherchais à donner l'expression la plus touchante"(I,413). En enseignant au jeune malade comment il faut parler, Nerval retrouve lui-même la parole, et cette ouverture ou communication au niveau très simple et très humain délivre l'auteur du cercle étroit de la démence. "Il me semblait qu'un certain magnétisme réunissait nos deux esprits, et je me sentis ravi quand la première fois une parole sortit de sa bouche. On n'en voulait rien

croire, et j'attribuais à mon ardente volonté ce commencement de guérison" (I,408)... Le don de la parole humaine à l'autre rétablit non seulement le contact avec celui-ci, mais aussi la réunion avec le double intérieur.

L'auteur fait par la suite un rêve où la Femme lui assure qu'il est arrivé à la fin de ses épreuves: Guérison donc de la scission intérieure de son âme, aussi bien que rétablissement du contact avec "l'autre".

Le don du langage humain, langage qui délivre Nerval de sa solitude et de son isolement provoqués par l'envahissement du "mauvais rêve", trouve une extension naturelle dans l'écriture. Aurélia est donc bien plus qu'une simple étude "de l'âme humaine" (I,359), étude que Nerval compare au début du texte à l'Ane d'or d'Apulée et à La divine Comédie de Dante, et encore bien plus qu'une sorte de monologue sur la folie. Ce récit capital qui incarne au niveau structural et au niveau narratif l'accomplissement de la destinée nervalienne, résume l'aventure intérieure de l'auteur comme elle est vécue à travers la création littéraire. L'oeuvre lui offre à travers le langage la certitude du contact humain — elle représente pour son créateur une ouverture unique sur l'autre, sur nous les lecteurs

Dans Promenades et Souvenirs, Nerval constate que l'"expérience de chacun est le trésor de tous" (I,133), et la quête nervalienne est en effet la quête de tous. Quoiqu'elle se réalise d'une façon particulière — car elle est inséparable de la création littéraire — nous pouvons conclure que la destinée de Gérard de Nerval s'inscrit dans celle de toute l'humanité.

L'auteur qui fixe à tout moment dans son oeuvre les archétypes qui hantent son rêve intérieur, devient lui-même symbole du chercheur universel de

l'Absolu. "Par la vertu de la répétition des gestes accomplis par les héros légendaires, le poète lui-même devient un archétype"⁽²²⁾. C'est celui qui cherche une réalité transcendante à tout prix, même au point de tout sacrifier, à descendre aux Enfers et qui en face même du Mal lutte pour se créer une destinée salutaire. En représentant toute l'humanité, il reçoit dans les Mémorables non seulement le pardon de sa faute personnelle et mystérieuse, mais le pardon de celle qui est commune à nous tous par la connaissance du Bien et du Mal. Il répand sur toute l'humanité le salut nouvellement reçu: "C'est alors que je suis descendu parmi les hommes pour leur annoncer l'heureuse nouvelle" (I,410).

Mais plus que cela: En s'adressant au "dieu du Nord", l'auteur lui donne l'assurance que le pardon du Christ a été de même prononcé pour lui, le serpent lui-même est béni, et le passage se termine avec la prière que Dieu préserve "le divin Balder, le fils d'Odin, et Freya la belle" (I,411) — Les dieux païens de même y trouvent donc leur absolution. Rappelons que tous ces dieux sont compris dans le syncrétisme religieux de Nerval, et en leur donnant la bénédiction du Dieu des chrétiens, l'auteur opère une solution suprême des paradoxes, solution impérative dans l'établissement de l'univers nervalien.

Mais comment intégrer le suicide de Gerard de Nerval à ce concept d'un héros qui se fait une destinée en cherchant la lumière en face même de la folie? Si, en effet, l'auteur trouve le salut à travers la création de l'oeuvre, et qu'il reçoit le pardon céleste de la part de toute l'humanité, que vient faire le suicide dans cette destinée parfaitement consommée, le suicide dont Nerval lui-même a dit que c'est "l'acte suprême de l'égoïsme"? (I,324)

Une clé de ce problème se trouve dans Aurélia, où le salut qu'y atteint le protagoniste est celui de l'auteur même. Précisons cette assertion: Dans Paradoxe et Vérité, Nerval écrit: Dieu crée les êtres, comme nous les idées; qu'une idée sorte de notre cerveau, nous ne pouvons faire qu'elle ne soit pas. Les âmes sont les idées de Dieu" (I,437). Les âmes existent donc grâce aux pensées du Createur, et pour Nerval, ses personnages existent de même réellement dans la mesure où il sont pensés ou fixés dans l'oeuvre. Si le protagoniste d'Aurélia atteint le salut, l'auteur lui-même atteint, à travers l'expérience spirituelle de son personnage, ce même salut, sans que la valeur intrinsèque de cette expérience soit diminuée.

Soulignons l'essentiel: Le narrateur se confond avec le héros, et vice versa. Nous avons déjà remarqué, en étudiant les deux premières parties d'Aurélia, que l'auteur, en racontant sa propre histoire, prend une certaine distance de lui-même; il reste objectif tout en observant ce personnage qui est lui-même. Mais dans les Mémorables, visions célestes qui closent le récit et qui témoignent de l'accomplissement littéraire le plus parfait, la distance entre le narrateur et son protagoniste se trouve annulée.

L'auteur devient donc non seulement le personnage qui arrive aux portes de la rédemption, mais aussi — et le fait est capital — l'homme Nerval se confond avec son oeuvre même. Car tout comme l'oeuvre incarne à certains moments de perfection un Tout harmonieux qui résulte de la solution des paradoxes, l'auteur retrouve à travers la concrétisation en littérature de cette harmonie parfaite, l'unité intérieure de son âme. Il devient ainsi momentanément lui-même lieu de synthèse.

Cette constatation recoupe celle à laquelle nous mena plus haut l'analyse du poème Artémise, analyse que nous reprenons ici, car elle nous permettra d'éclaircir davantage encore le suicide de Gerard de Nerval.

Dans ce sonnet, le poète évoque un seul et unique moment de perfection absolue "Et c'est toujours la Seule, — ou c'est le seul moment..."

Mais cet état de perfection atteint dans la création poétique ne dure pas; par la nature cyclique des choses il reste toujours à refaire, à renouveler. La quête d'un moment de synthèse parfaite (voir "la Rose trémière" au vers 8) est continuellement recherchée, et ce combat se traduit au niveau structural du sonnet par l'image du cercle. Cette image suggère une oscillation constante entre le haut et le bas, la joie et le désespoir — oscillation inhérente à l'état mental d'un Nerval et qui justement lui devient insupportable et l'incite à rompre le cercle, ainsi que le suggère au niveau structural du sonnet le brusque changement de rythme et de rime au vers 7. La rupture du cercle dans la structure du poème donne sur la mort:

"C'est la Mort - ou la Morte.... O délice! o tourment!"

— mais dans la vie réelle du poète, l'éclatement de l'éternel cycle psychique s'ouvre lui aussi sur la mort. Trop conscient d'un sort qui est contraint à un perpétuel recommencement du moment d'harmonie parfaitement atteint dans la création littéraire, sachant trop bien qu'il lui est impossible de posséder au monde terrestre cette perfection, il se donne à la mort.

Nous ne considérons pas ce suicide comme un acte de désespoir, mais plutôt d'espoir — rappelons l'espérance nervalienne qui le sauve du "mauvais rêve" et que nous avons relevé dans notre troisième chapitre. C'est que la synthèse des contraires et l'harmonie atteinte à travers la création

littéraire lui deviennent trop précieuses et essentielles pour qu'il puisse s'en passer. Elle est telle en fait, la quête de cette synthèse, que Nerval tente même de la réaliser au niveau physique: Dans Promenades et Souvenirs il dit à propos de ses parents: "Un homme du Midi s'unissant là par hasard à une femme du Nord, ne peut produire un enfant de nature lutécienne" (I,141) — Enfant donc qui est lui-même le résultat de l'union de pôles opposés, union d'un homme du Sud et d'une femme du Nord. Mais, pour accomplir sa destinée il lui faut aller au bout des choses. S'il ne peut pas fixer en permanence l'harmonie intérieure qu'il recherche dans ce monde-ci, il y a toujours l'espoir d'y arriver dans l'Au-delà, et il lui faut passer dans cet autre monde dont il a eu l'intuition merveilleuse dans ses rêves.

Voilà donc que l'homme Nerval se suicide, car cet esprit tourmenté par la folie n'aperçoit l'harmonie universelle qu'à travers son oeuvre, qu'au moment même de la création poétique où tout paradoxe se trouve résolu dans le beau langage du poète. Nous pouvons dire avec Albert Béguin que le suicide est comme un accident physique, que "l'organisme de Gérard, épuisé par son exaltation même et par son triomphe, l'a abandonné" (23). Nous l'avons vu: Trouvant impossible de se maintenir constamment dans l'état de créateur d'une harmonie absolue qui le délivre de sa démence, l'auteur choisit la mort comme la seule alternative. Le soir même de la nuit où il met fin à sa vie, Nerval écrit à sa tante, Madame Labrunie: "Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche" (I,1186) — non seulement la nuit, mais donc aussi la mort qui, "noire et blanche", sera l'incarnation suprême d'une synthèse de contraires.

NOTES

- (1) Richer, Jean. Nerval. Expérience et Création, Hachette 1970, p. 340
- (2) Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas 1969, p. 282
- (3) Jung, C.G. Ma Vie. Souvenirs, rêves et pensées, Gallimard 1973, p.451
- (4) Ibid, p. 459
- (5) Durand, Gilbert. Op cit., p. 366
- (6) Ibid, pp. 282-283
- (7) Ibid, p. 338
- (8) Béguin, Albert. Gérard de Nerval, Corti 1945, p.7.
- (9) Cité dans: Géninasca, Jacques. 'Une lecture de EL DESDICHADO', Archives des Lettres Modernes, no. 59, 1965, p. 15
- (10) Ibid
- (11) Richer, Jean. Op. cit., pp. 582-611
- (12) Ibid. p. 582
- (13) Ibid. p. 561
- (14) Faurisson, Robert. La clé de CHIMERES et AUTRES CHIMERES de Nerval, J.J. Pauvert 1977, pp. 51-52
- (15) Richer, Jean. Op. cit., p. 597
- (16) Faurisson, Robert. Op. cit., p. 52
- (17) Richer, Jean. Op.cit., p. 52
- (18) La Bible. Emile Osty et Joseph Trinquet pour la traduction, les introduction et les notes, Seuil 1973, Evangile selon saint Jean, I,1-3
- (19) Béguin, Albert. Op. cit., p. 74
- (20) Richard, Jean-Pierre. Poésie et Profondeur, Seuil 1955, p. 76
- (21) Felman, Shoshona. La folie et la chose littéraire, Seuil 1978
- (22) Richer, Jean. Op. cit., p. 627
- (23) Béguin, Albert. Création et Destinée. Essais de critique littéraire, Seuil 1973, p. 264

CONCLUSION

Notre chemin parcouru, il nous reste à retracer brièvement les étapes successives qui sont celles du cheminement intérieur de Gérard de Nerval.

Un premier mouvement nous a permis de voir que l'auteur, conscient de façon suraiguë d'une force fatale qui pèse sur l'univers et qui menace l'état de son esprit fragile, décide de lutter de toutes ses forces pour en saisir le mystère. Ayant trouvé l'incarnation de cette fatalité dans l'apparition de son double, image qui est la personnification même d'une scission psychique, Gérard prend courageusement la résolution d'y faire face, de vaincre ce double hostile et de réconcilier ainsi les deux pôles opposés de son âme. La lutte dont nous nous sommes proposé de suivre les étapes se précise: l'auteur va s'appliquer à transformer les menaces d'un destin fatal en une destinée salutaire. Il va chercher à donner un sens à ce qui paraît justement dénué de toute signification rationnelle.

Pour voir de quelle façon cette quête se concrétise, nous avons étudié au deuxième chapitre l'image de la Femme — image essentielle à notre analyse à cause de sa place capitale dans l'oeuvre. Elle fonctionne à la fois comme guide et comme muse, et par son caractère ambivalent tout comme celui du Double — ainsi que nous avons tenté de le démontrer — elle incarne pour l'auteur son conflit intérieur et elle fournit une clef essentielle pour comprendre ce qu'une destinée salutaire exige de l'auteur. Car rappelons que le dilemme que présente une scission intérieure de l'esprit, se traduit pour lui par la perception à tous les niveaux des contrastes inhérents aux choses. D'où les différents thèmes et images à la fois fastes et néfastes.

Notre analyse de la Femme a fait surgir un deuxième thème capital, celui du Rêve, qui se relie aux thèmes du Double et de la Femme surtout en ce qui concerne sa nature également ambivalente. Notre troisième chapitre en relève les différents aspects, aussi bien que l'origine de l'onirisme nervalien qui serre de près l'origine de l'image de la Femme.

Les images du Double et de la Femme, aussi bien que l'expérience du Rêve, incarnent pour l'auteur, par leur double nature, son destin; destin effrayant par sa révélation des paradoxes et qui a juste titre cause la folie.

Mais, nous avons amplement pu le constater, Nerval prend son destin en main et réussit à donner un sens à sa folie, aux crises pénibles de démence qui s'y inscrivent. Cette prise de possession exige de lui la solution des paradoxes qui le tourmentent dans le but de fonder une seule unité harmonieuse où tout se répond — victoire qui sera remportée grâce au grandiose effort de lucidité, d'amour et d'espérance nervalien.

En effet, et nous espérons l'avoir démontré dans notre quatrième chapitre, la solution des contraires s'opère au niveau de la création littéraire où, tant sémantiquement que structurellement, l'auteur arrive, à travers la parole, à résoudre dans un seul moment merveilleux les paradoxes de son esprit. L'aventure intérieure vient à son terme dans la synthèse des contrastes si parfaitement exprimée dans les Chimères, et dans certains passages de Sylvie et d'Aurélia. La destinée de Nerval s'accomplit ainsi dans la création de l'oeuvre. Et le dessein relevé au premier chapitre se réalise: Parvenu à travers la création littéraire au point culminant où tout se fond dans une nouvelle harmonie parfaitement consommée, le Double disparaît, la scission

de l'âme n'est plus: "... une porte latérale vint à s'ouvrir; un esprit se présente et me dit: 'Viens, frère! ...' Je ne sais pourquoi il me vint à l'idée qu'il s'appelait Saturnin. Il avait les traits du pauvre malade, mais transfigurés et intelligents" (I,408).

Cette perfection atteinte dans l'acte d'écrire permet à l'auteur de réaliser cette prière de pouvoir diriger son propre rêve, et de devenir ainsi un dieu⁽¹⁾, car dans ces périodes de lucidité transcendante où il arrive à opérer au moyen d'un langage limpide et simple la solution des contraires, il ressemble effectivement à un dieu, ce dieu que Nicholas de Cusa a défini comme un "complexio oppositorum"⁽²⁾, et comment nier que Nerval devient lui-même, dans les instants suprêmes de la grâce, le siège de la solution des contraires?

La démence fatale personnifiée par la déchirure intérieure des choses est donc métamorphosée en force salutaire, et l'on comprend mieux dès lors la phrase mystérieuse écrite sur un carnet de l'auteur: "L'argent du diable bien employé devient l'argent de Dieu"(I,433).

Par le truchement d'un langage pur, l'oeuvre qui s'applique à dire l'Indicible, confère une réalité à ce qui n'était d'abord qu'intuition des correspondances et des cohérences profondes de l'univers. C'est ainsi qu'elle est, effectivement, l'aboutissement de la destinée nervalienne.

N O T E S

(1) Nerval, Gérard de. Oeuvres, Tome I, Gallimard 1966, p. 435.

(2) Jung, C.G. The structure and dynamics of the psyche, Routledge and Kegan Paul, London 1960, p. 207.

BIBLIOGRAPHIE DES ETUDES CONSULTEES

I. Editions consultées

Aurélia, ou le rêve et la vie. Lettres d'amour, Edition établie et présentée par Jean Richer, avec la collaboration de François Constans; M.L. Belleli; J.W. Kneller; J. Senelier, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1965.

Oeuvres, Ed. A. Béguin et J. Richer, Bibliothèque de la Pleiade, Ed. Gallimard 1966 (Tome I), 1961 (Tome II).

Oeuvres, Ed. H. Lemaître, Ed. Garnier 1966.

II. Ouvrages critiques

1. Ouvrages d'intérêt général

Bachelard, Gaston. La Psychanalyse du Feu, Editions Gallimard, 1949, Collection Idées.

Béguin, Albert. L'âme romantique et le rêve, Corti 1939.

Béguin Albert. Création et Destinée. Essais de critique littéraire, Ed. du Seuil, 1973.

Bernanos, Georges. Oeuvres Romanesques, Bibliothèque de la Pleiade, 1961, Gallimard.

La Bible (Osty). Emile Osty et Joseph Trinquet pour la traduction, les introductions et les notes, 1973, Editions du Seuil pour les annexes, index, tableaux et cartes, 1973.

Durand, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Etudes, 14 (Philosophie) 1969.

Eigeldinger, Marc. Le dynamisme de l'image dans la poésie française du Romantisme à nos jours, Slatkine, Genève, 1971.

Felman, Shoshona. La Folie et la chose littéraire, Seuil, 1978.

Gautier, Théophile. Souvenirs Romantiques, Paris, Librairie Garnier Frères, 1929.

Hamilton, Edith. La Mythologie, Marabout université, 1962.

Jung, C.G. L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient, Préfaces et adaptation par le Dr. Roland Cahen, 10^{ème} édition, Petite Bibliothèque Payot, 1975.

Jung, C.G. Man and his Symbols, Aldus Books Ltd, 1964.

Jung, C.G. Ma vie: Souvenirs, rêves et pensées, Ed. Gallimard 1973, (Traduit de l'allemand par Roland Cahen et Yves le Lay).

Jung, C.G. Les Racines de la Conscience, Ed. Buchet-Chastel, Paris 1971, (Traduit de l'allemand par Yves le Lay, publié sous la direction du Dr. Roland Cahen).

Mauron, C. Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Corti, 1962.

Rank, Otto. The Double: A Psychoanalytic study, (Translated and edited, with an introduction by Harry Tucker, Jr.), University of North Carolina Press, 1971.

Richard, J.P. Poésie et profondeur, (Géographie magique de Nerval), Seuil, 1955.

Schuhl, Pierre-Maxime. L'imagination et le merveilleux. La pensée et l'action, Nouvelle bibliothèque scientifique, dirigée par Fernand Braudel, Flammarion, 1969.

Schuhl, P.M. Imaginer et réaliser, P.U.F. 1963, Article: Le merveilleux chez Gérard de Nerval. pp. 84-95.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique, Ed. du Seuil, 1970.

II. 2. Ouvrages critiques sur Nerval en particulier

Albères, R.M. Nerval, Ed. Universitaires, 1955.

Béguin, A. Gérard de Nerval, Corti, 1945.

Castex, Pierre-George. Le Conte Fantastique en France, de Nodier à Maupassant, Corti, 1951.

Celliers, Leon. De SYLVIE à AURELIA. Structure close et structure ouverte Archives des Lettres Modernes, No. 11, 1971.

Celliers, Leon. Gérard de Nerval, Connaissance des Lettres, Hatier-Boivin, 1963.

Celliers, Leon. Où en sont les recherches sur Gérard de Nerval?, Archives des Lettres Modernes, mai 1957, no. 3.

Clouard, Henri. La Destinée tragique de Gérard de Nerval, Ed. Bernard Grasset, 1929.

Dédéyan, C. Pèlerin de la Nuit, CEDES, 1947.

Durry, J.M. Gérard de Nerval et le Mythe, Flammarion, 1956.

Faurisson, Robert. La Clé des Chimères et Autres Chimères de Nerval, J.J. Pauvert, 1977.

Geninasca, Jacques. Une lecture de EL DESDICHADO, Archives des Lettres Modernes, 1965, No. 5.

Jasenas, Eliane. Le Poétique: Desbordes-Valmore et Nerval, Editions Universitaires, 1975.

Jean, Raymond. La poétique du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard, Seuil, 1974

Marie, Aristide. Gérard de Nerval. Le poète et l'homme, Hachette, 1955

Poulet, George. Trois essais de mythologie romantique, Plon, 1966.

Richer, Jean. Gérard de Nerval, Poètes d'aujourd'hui, Ed. Pierre Segher, 6ème éd. refondue, 1968.

Richer, Jean. Nerval au royaume des archétypes. Octavie. Sylvie. Aurélia, Archives des Lettres Modernes, 1971, No. 10.

Richer, Jean. Nerval. Expérience et Création, Hachette, 2ème éd. 1970.

Sénélier, Jean. Un amour inconnu de Gérard de Nerval, Minard, Lettres Modernes, 1966.

Sénélier, Jean. Gérard de Nerval. Recherches et découvertes, Archives des Lettres Modernes, 1963, No. 49.

III. Articles consultés

Bénichou, Paul. "Sur LA PANDORA de Nerval" in: Revue d'histoire littéraire de la France. Jan-Févr. 1978.

Jeanneret, Michel. "Pandora de Nerval: essai d'interprétation" in. Critique. Nov. 1973, No. 318.

Revue d'histoire littéraire de la France Mai-Juin 1972, Armand Colin (consacrée à Nerval).

Richer, Jean. "Nerval et ses fantomes" in: Mercure de France. I - VI - 1951, pp. 281-301.

Richer, Jean. "Les Romantiques français rêvent: rêveurs passifs et rêveurs actifs" in: French Studies in Southern Africa, 1978, No. 7, pp. 2-18.

TABLE DES MATIERES

1.	Introduction	p. 1
2.	Premier chapitre: Les thèmes du Destin et de la Destinée	p. 5
3.	Deuxième chapitre: Le rôle de la Femme	p. 26
4.	Troisième chapitre: La hantise du Rêve	p. 47
5.	Quatrième chapitre: L'oeuvre — Aboutissement d'une destinée	p. 77
6.	Conclusion	p. 105
